

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMAGE EN AMONT DU TEXTE LITTÉRAIRE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

AUDRÉE WILHELMY

DÉCEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier chaleureusement mes directeurs de thèse, les professeurs Gilles Lapointe et Martine Delvaux. Les innombrables lectures attentives de Gilles Lapointe m'ont amenée à mieux comprendre les subtilités formelles du langage universitaire, et les discussions enrichissantes sur la littérature et les arts qui ont occupé nos rencontres pendant ces cinq années doctorales ont largement ouvert mes horizons intellectuels. En outre, la grande confiance qu'il m'a témoignée m'a permis de vivre de nombreuses expériences académiques exceptionnelles – enseignement, assistanats de recherche, stages internationaux, etc. – et son soutien inébranlable a facilité l'obtention de nombreuses bourses sans lesquelles ces expériences n'auraient pas été possibles. D'autre part, sans l'incroyable empathie intellectuelle de Martine Delvaux et sa capacité à faire émerger les meilleures pistes dissimulées sous des amas d'idées confuses, ni cette thèse ni le roman qui l'accompagne ne seraient ce qu'ils sont aujourd'hui. Je lui suis particulièrement reconnaissante d'avoir su faire apparaître « les fils rouges » derrière mes projets, et de m'avoir incitée à m'y accrocher. Sa franchise et sa fermeté m'ont poussée à me dépasser plutôt que de choisir la voie de la facilité, et si je sais que j'ai encore beaucoup de choses à apprendre, elle m'aura intellectuellement amenée plus loin que ce que je croyais possible.

Je remercie, dans un deuxième temps, les professeurs Jérôme Meizoz, Jean-Michel Devéza, Jacinthe Martel, Joanne Lalonde, Marie-Pierre Luneau, Marie-Pascale Huglo, Yves Jubinville, Pierre Gosselin, Andrée Martin et Sophie Jama pour leur soutien à différents moments de mes études doctorales.

Je remercie également les nombreux écrivains ayant participé aux sondages et entretiens qui se trouvent dans cette thèse, ainsi que l'UNÉQ – et particulièrement

Francis Farley- Chevrier – pour la transmission desdits sondages. Un merci spécial à Perrine Leblanc, Élise Turcotte et Marc Séguin pour leur disponibilité.

Je suis reconnaissante au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), au centre de recherche FIGURA et au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQS) pour leur soutien, ainsi qu'aux maisons d'édition Leméac et Grasset-Fasquelle pour la publication de *Les Sangs*.

Merci aussi à mes précieux amis Audray Fontaine, Anne-Josée Guimond, Isabelle Jubinville, et Tobias F. Gittes ; ainsi qu'à ma famille, mes parents, d'abord, pour leur patience et leur soutien indéfectible, mes sœurs, pour leur enthousiasme, à Salomé, pour sa patience et sa compréhension pendant les périodes de rédaction, à Romane qui me fait chaque jour découvrir le monde sous un nouvel angle.

Mes derniers remerciements vont à Pascal, qui a fait de moi non seulement l'écrivaine et la chercheuse que je suis, mais également la femme que je souhaitais être ; qui a été mon premier lecteur ; qui a su m'écouter quand je désespérais et qui a supporté mon humeur en montagne russe dans les moments les plus mouvementés ; qui m'a soutenue et n'a jamais douté de moi.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	ix
LISTE DES TABLEAUX	xii
RÉSUMÉ	xiii
INTRODUCTION	1
ANTÉRIORITÉ DE L'IMAGE DANS LE PROCESSUS RÉDACTIONNEL	4
APPROCHE ET MÉTHODE.....	8
CHAPITRE I LES PROCESSUS D'ÉCRITURE : FONCTION DE L'IMAGE DANS LES THÉORIES GÉNÉRALES DE LA PRODUCTION DISCURSIVE	12
1.1 FUROR POETICUS ET BILE NOIRE	13
1.1.1 Platon : les Muses	13
1.1.2 Aristote : la bile noire.....	15
1.1.3 Les philosophes, les médecins : la mélancolie.....	18
1.1.4 Diderot : l'intelligence	21
1.2 L'IMPULSION LITTÉRAIRE	23
1.2.1 Georges Bataille : une vision anthropologique de l'origine de l'art	23
1.2.1.1 La littérature et le mal.....	26
1.2.1.2 Lascaux et l'image originelle.....	29
1.2.2 Michel de M'Uzan, le rôle psychanalytique de l'image dans le processus d'écriture	30
1.3 CONSTRUCTION DE L'IMAGINAIRE	34
1.3.1 Une définition de l'imaginaire.....	36
1.3.1.1 Aparté terminologique	38
1.3.2 L'outil « critique génétique »	40
1.4 L'IMAGE, OBJET LÉGITIME DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE?	42
1.4.1 Valeur et fonctionnalité de l'image	42
1.4.2 Problèmes liés à l'étude des dessins d'écrivains	44
1.4.3 Une porte ouverte sur l'avenir	46
1.4.4 Ce que l'image pourrait dévoiler	47
CHAPITRE II UNE TYPOLOGIE DES NOTATIONS GRAPHIQUES D'ÉCRIVAINS.....	50
2.1 CORPUS ICONOGRAPHIQUE VISÉ	51
2.1.1 Lien direct, lien indirect : un préclassement nécessaire.....	53

2.2	TYPOLOGIE DES IMAGES D'ÉCRIVAINS.....	56
2.2.1	<i>L'image de recherche</i>	56
2.2.1.1	L'image de recherche préalable à l'écriture.....	58
2.2.1.2	Images de recherche en cours d'écriture.....	62
2.2.2	<i>La note graphique</i>	64
2.2.2.1	La note d'enquête.....	65
2.2.2.2	La note de soutien à la rédaction.....	69
2.2.2.3	Distinguer la note graphique et image de recherche.....	72
2.2.3	<i>Le dessin de délassement</i>	73
2.2.4	<i>La pratique esthétique</i>	77
2.2.4.1	Pratique artistique indépendante.....	78
2.2.4.2	Illustration.....	80
2.2.4.3	Ornementation.....	82
2.3	POUR ÉVITER L'ENFERMEMENT.....	84
CHAPITRE III LES TRACES NON VERBALES DANS LES MANUSCRITS DES ÉCRIVAINS		
QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS.....		
3.1	LA PLACE DE L'IMAGE DANS LES RITUELS D'ÉCRITURE CONTEMPORAINS: ENQUÊTE.....	85
3.1.1	<i>Typologie et nouvelles technologies</i>	85
3.1.2	<i>Une approche sociologique</i>	86
3.1.3	<i>Une enquête en trois étapes</i>	88
3.1.3.1	Septembre, octobre, novembre 2013 : sondage quantitatif.....	88
3.1.3.2	Mars, avril 2014: sondage qualitatif.....	89
3.1.3.3	Avril, mai 2014: entretiens directs.....	89
3.2	STATISTIQUES ET RÉSULTATS DU SONDAGE QUANTITATIF.....	90
3.2.1	<i>Fréquence de l'utilisation de l'image</i>	90
3.2.2	<i>Origine des images</i>	92
3.2.3	<i>Types d'image</i>	94
3.2.4	<i>Traces des images dans les ouvrages publiés</i>	95
3.2.5	<i>Fonctions des images</i>	97
3.3	UNE TYPOLOGIE CONTEMPORAINE.....	98
3.3.1	<i>Image de recherche</i>	99
3.3.1.1	Transposition contemporaine.....	99
3.3.1.2	Ce qu'en disent les écrivains.....	102
3.3.1.3	Validité de la catégorie.....	105
3.3.2	<i>Note graphique</i>	106
3.3.2.1	Transposition contemporaine.....	106

3.3.2.2	Ce qu'en disent les écrivains.....	107
3.3.2.3	Validité de la catégorie.....	109
3.3.3	<i>Dessin de délassement</i>	110
3.3.3.1	Transposition contemporaine.....	110
3.3.3.2	Ce qu'en disent les écrivains.....	111
3.3.3.3	Validité de la catégorie.....	112
3.3.4	<i>Pratique esthétique</i>	114
3.3.4.1	Transposition contemporaine.....	114
3.3.4.2	Ce qu'en disent les écrivains.....	116
3.3.4.3	Validité de la catégorie.....	119
3.4	LES BLOGUES : UN OBSERVATOIRE PRIVILÉGIÉ DU RAPPORT TEXTE-IMAGE	120
CHAPITRE IV DE L'IMAGE AU TEXTE : ÉTUDES DE CAS.....		126
4.1	PERRINE LEBLANC.....	127
4.1.1	<i>Corrélation entre les descriptions littéraires et les images employées</i>	<i>128</i>
4.1.2	<i>Choix des images</i>	<i>132</i>
4.1.3	<i>La Russie, territoire intime</i>	<i>133</i>
4.2	ÉLISE TURCOTTE:.....	135
4.2.1	<i>La métaphore picturale</i>	<i>136</i>
4.2.2	<i>L'image, instigatrice littéraire : mouvement et arborescence</i>	<i>138</i>
4.2.2.1	La photographie	138
4.2.2.2	La carte heuristique	141
4.2.2.3	Les œuvres d'art	143
4.3	MARC SÉGUIN.....	145
4.3.1	<i>Correspondances thématiques</i>	<i>146</i>
4.3.1.1	Les animaux et la chasse.....	146
4.3.1.2	Les figures religieuses	148
4.3.2	<i>Correspondances formelles</i>	<i>150</i>
4.3.2.1	La violence et le rapport aux femmes.....	150
4.3.2.2	La foi et la ruine de l'Amérique.....	151
4.3.3	<i>L'image originelle</i>	<i>152</i>
4.4	ANTÉRIORITÉ DE L'IMAGE ET FONCTIONS TYPOLOGIQUES.....	154
CHAPITRE V LES SANGS : FONCTIONS DE L'IMAGE DANS L'ÉLABORATION D'UNE		
NARRATION AMORALE PLURIVOCALE.....		156
5.1	LES SANGS : ENJEUX LITTÉRAIRES ET ESTHÉTIQUES	156
5.1.1	<i>Résumé de Les Sangs</i>	<i>156</i>
5.1.2	<i>Amoralité</i>	<i>157</i>

5.1.3	<i>Représentations du corps violenté</i>	160
5.1.3.1	<i>Le froid et le cruel</i> , Gilles Deleuze	161
5.1.3.2	Excitation et malaise chez le lecteur	163
5.1.4	<i>Plurivocalité et singularisation formelle</i>	165
5.2	FONCTIONS DE L'IMAGE DANS LE PROCESSUS RÉDACTIONNEL.....	169
5.2.1	<i>Inventio : les impératrices masochistes</i>	173
5.2.1.1	Noé, précurseur du meurtre consenti	173
5.2.1.2	Féminisme et soumission : écrire pour être lue.....	175
5.2.1.3	Les impératrices masochistes	178
5.2.1.4	Épiphanie narrative	178
5.2.2	<i>Dispositio : Singularisation des personnages féminins</i>	180
5.2.2.1	Les « instantanés »	180
5.2.3	<i>Elocutio: encres et ancrages</i>	184
5.2.3.1	Dessins de délassement artistiques.....	184
5.2.3.2	Le plan de la Cité.....	185
5.2.4	<i>Actio : Fonction narrative de l'illustration</i>	188
5.3	ESTHÉTIQUE GRAPHIQUE: L'IMAGE, TOUJOURS EN AMONT DU TEXTE	190
5.3.1	<i>Influence de l'esthétique disneyenne</i>	191
5.3.1.1	<i>How to draw</i>	193
5.3.1.2	Vestiges disneyens	195
5.3.1.3	Opposition à l'édulcoration disneyenne.....	196
5.3.2	<i>Autoportrait et représentation littéraire de soi</i>	197
5.3.2.1	L'autoportrait inconscient et les écrivains.....	199
5.3.3	<i>Pour une pensée littéraire de l'image</i>	201
	CONCLUSION	202
	MANIFESTE EN FAVEUR DE LA RECHERCHE-CRÉATION	202
	LES SANGS ET L'IMAGE EN AMONT DU TEXTE LITTÉRAIRE.....	205
	LES ÉTUDES PLURIDISCIPLINAIRES : LE CHAMP DE TOUS LES POSSIBLES.....	208
	BIBLIOGRAPHIE	212
7.1	DESSINS D'ÉCRIVAINS	212
7.2	CRITIQUE GÉNÉTIQUE	215
7.3	LIVRE ILLUSTRÉ	217
7.4	THÉORIES DE L'IMPULSION CRÉATRICE	218
7.5	SOCIOLOGIE DES ARTS	221
7.6	OUVRAGES AYANT CONTRIBUÉS À LA RÉDACTION DU ROMAN <i>LES SANGS</i>	223

7.6.1	<i>Ouvrages théoriques</i>	223
7.6.2	<i>Œuvres littéraires</i>	223
ANNEXES		225
8.1	COPIE DU SONDAGE QUANTITATIF.....	225
8.2	DONNÉES RÉCAPITULATIVES DU SONDAGE QUANTITATIF	226
8.3	CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE.....	236
8.4	COPIE DU SONDAGE QUALITATIF	244
8.5	BASE DE DONNÉES SUR LES IMAGES TIRÉES DE <i>LES SANGS</i> : FICHE VIERGE.....	246
8.6	DESCRIPTION DES FEMMES	236
8.7	DOSSIER DE PRESSE (SÉLECTION D'ARTICLES	240

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 : ÉMILE ZOLA, Plan de Beaumont-L'Église, 1887-1888	55
FIGURE 2 : GEORGES PEREC, Cahier des charges de <i>La vie, Mode d'emploi</i> , 1975.....	55
FIGURE 3 : PASCAL QUIGNARD, Dessin pour <i>Boutès</i> , non daté.....	59
FIGURE 4 : FIODOR DOSTOÏEVSKI, Plan en trois parties de <i>Crime et châtiment</i> , non daté.....	61
FIGURE 5 : ÉMILE ZOLA, Arbre généalogique des Rougon-Macquart annoté (état de 1892).....	70
FIGURE 6 : ÉMILE ZOLA, Agrandissement de la figure 5.....	70
FIGURE 7 : ÉMILE ZOLA, Plan de la grande maison, non daté.....	71
FIGURE 8 : ÉMILE ZOLA, Plan du quartier de la Goutte d'or, non daté.....	71
FIGURE 9 : J.R.R. TOLKIEN, <i>Les terres sauvages</i> , non daté.....	72
FIGURE 10 : GEORGES PEREC, Cahier des charges de <i>La vie, Mode d'emploi</i> , 1975.....	75
FIGURE 11 : PAUL VALÉRY, <i>La Jeune Parque</i> , cahier V, fig.31, 1915	76
FIGURE 12 : PAUL VALÉRY <i>La Jeune Parque</i> , cahier V, fig.28, 1915.....	76
FIGURE 13 : PAUL VALÉRY <i>La Jeune Parque</i> , cahier V, fig.27, 1915.....	76
FIGURE 14 : CHRISTOPHE MECKEL, <i>Gedichtbild</i> , 1996.....	80
FIGURE 15 : GÜNTER GRASS, <i>Wewelsfleth</i> , 1982	80
FIGURE 16 : VICTOR HUGO, <i>Les deux châteaux</i> , 1850.....	81
FIGURE 17 : VICTOR HUGO, <i>Le rocher Ortach</i> , 1868.....	81
FIGURE 18 : MARIE-CLAIRE BLAIS, <i>Carnet X</i> , 1967.....	83
FIGURE 19 : JANE URQUHART, <i>Journal intime</i> , non daté	83
FIGURE 20 : SAINT-DENYS GARNEAU, <i>Pingouin-journal</i> , non daté.....	83
FIGURE 21 : KAROLINE GEORGES, <i>L'effondrement</i> , 1995.....	105
FIGURE 22 : MARC SÉGUIN, <i>Stagg</i> , Galerie Simon-Blais, 2013.....	115
FIGURE 23 : MATHIEU ARSENAULT, <i>Cartes d'auteurs</i> , 2011, 2012, 2013.....	119
FIGURE 24 : CARL DE KEIZER, <i>Kansk, Zona</i> , 2001.....	129
FIGURE 25 : CARL DE KEIZER, <i>Kansk, Zona</i> , 2001.....	129
FIGURE 26 : CARL DE KEIZER, <i>Kansk, Zona</i> , 2001.....	129
FIGURE 27 : HENRY CARTIER-BRESSON, <i>Gocky Park of Culture and Rest</i> , 1954	131
FIGURE 28 : ÉLISE TURCOTTE, sans titre, non daté.....	139

FIGURE 29 : ÉLISE TURCOTTE, sans titre, non daté	139
FIGURE 30 : ÉLISE TURCOTTE, sans titre, non daté.....	139
FIGURE 31 : JOHANNE TOD, <i>Rembrandt in New York</i> , 1999	143
FIGURE 32 : JUDITH BELLAVANCE, <i>Maintenant je danse</i> , 2011.....	143
FIGURE 33 : ANDRÉE-ANNE DUPUIS-BOURRET, <i>Paper Fictions</i> , 2011	143
FIGURE 34 : PEKKA JYLHÄ, <i>Albino</i> , 2000	143
FIGURE 35 : ÉLISE PALARDY, <i>Autoportrait</i> , 2013	143
FIGURE 36 : ALEKSANDRA WALISZEKA, <i>Le grand ménage</i> , 2010	143
FIGURE 37 : MARC SÉGUIN, <i>mermaid</i> , 2007.....	148
FIGURE 38 : MARC SÉGUIN, <i>endangered_species</i> , 2007	148
FIGURE 39 : MARC SÉGUIN, <i>I love america and america loves me - part 2</i> , 2008.....	148
FIGURE 40 : MARC SÉGUIN, <i>Infailibility</i> , 2008	149
FIGURE 41 : MARC SÉGUIN, <i>Infailibility</i> , 2008	149
FIGURE 42 : MARC SÉGUIN, <i>Infailibility</i> , 2008	149
FIGURE 43 : MARC SÉGUIN, sans titre, 2007.....	150
FIGURE 44 : MARC SÉGUIN, sans titre, 2007.....	150
FIGURE 45 : MARC SÉGUIN, <i>Roadkill</i> , 2007.....	150
FIGURE 46 : MARC SÉGUIN, <i>Astral Death</i> , 2008	151
FIGURE 47 : MARC SÉGUIN, <i>I love america and america loves me - part 4</i> , 2008	152
FIGURE 48 : MARC SÉGUIN, <i>atheist</i> , 2007	152
FIGURE 49 : MARC SÉGUIN, sans titre, 2007	152
FIGURE 50 : MARC SÉGUIN, <i>Roadkill (Coyote)</i> , 2003.....	153
FIGURE 51 : MARC SÉGUIN, <i>Roadkill #1</i> , 2003.....	153
FIGURE 52 : MARC SÉGUIN, <i>Cobalt et sulfure</i> , 2000	153
FIGURE 53 : AUDRÉE WILHELMY, dessins variés, 2010.....	177
FIGURE 54 : THE SARTORIALIST, « street portraits », dates variées	181
FIGURE 55 : THE SARTORIALIST/ AUDRÉE WILHELMY	183
FIGURE 56 : AUDRÉE WILHELMY, Sans titre, 2011	185
FIGURE 57 : COUVERTURE, LA VOLONTÉ DES ANGES, 2011	185
FIGURE 58 : AUDRÉE WILHELMY, Plan vierge de la Cité, 2011	186
FIGURE 59 : AUDRÉE WILHELMY, Plan annoté de la Cité, 2011	187
FIGURE 60 : AUDRÉE WILHELMY, Planches de botanique de Constance Bloom, 2012.....	189
FIGURE 61 : WALT DISNEY CO, <i>How to draw Belle</i> , non daté	193

FIGURE 62 : AUDRÉE WILHELMY, <i>Abigaëlle Fay</i> , 2011	195
FIGURE 63 : WALT DISNEY CO., <i>Belle</i> , Non daté	195
FIGURE 64 : FIODOR DOSTOÏEVSKI, <i>Plan de Crime et châtiment</i> , non daté	200
FIGURE 65 : PHOTOGRAPHIE ANONYME , Dostoïevski en 1847 (26 ans).....	200

LISTE DES TABLEAUX

TABEAU 1: TYPOLOGIE DES IMAGES D'ÉCRIVAINS	55
TABEAU 2: FRÉQUENCE D'UTILISATION DE L'IMAGE	92
TABEAU 3: PROVENANCE DES IMAGES	93
TABEAU 4: DESSIN ET PEINTURE	94
TABEAU 5: TRACES VISUELLES	96
TABEAU 6: TRACES TEXTUELLES	96
TABEAU 7 : VOIX NARRATIVES FÉMININES DANS <i>LES SANGS</i>	166
TABEAU 8 : FONCTIONS DES IMAGES DANS LA RÉDACTION DE <i>LES SANGS</i>	170
TABEAU 9 : NOMBRE DE CATÉGORIE(S) ASSOCIÉE(S) À UN SEUL DOCUMENT	171
TABEAU 10 : INTERVENTION D'UN AUTRE ARTISTE	180
TABEAU 11 : DESSINS DE PERSONNAGES DANS <i>LES SANGS</i>	197

RÉSUMÉ

Conformément aux critères du programme de création du Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, la présente thèse est composée de deux parties distinctes, un roman, *Les Sangs*, et une réflexion théorique portant sur la fonction de l'image dans le processus d'écriture des textes littéraires. Le roman *Les Sangs* (Leméac 2013, Grasset 2015) déconstruit la figure notoire du meurtrier *Barbe bleue*. Il reprend du conte homonyme de Perrault les sept femmes et leur mari-assassin, mais en renverse le sens en faisant des victimes les formatrices de leur meurtrier. Les journaux intimes, lettres et autres écrits qu'elles laissent derrière forment le corps de cette intrigue qui interroge les limites floues du consentement. Misant sur le caractère déstabilisant de l'amoralité, *Les sangs* ne condamne pas les crimes commis par son protagoniste, pas plus qu'il ne les défend, poussant ainsi le lecteur à s'interroger sur ses propres valeurs.

La démarche littéraire ayant trouvé son aboutissement dans *Les Sangs* est à l'origine de la recherche théorique menée dans un deuxième temps : ce sont les nombreux dessins nécessaires à la rédaction du roman qui ont inspiré le projet de recherche doctoral. Le dernier chapitre de la thèse leur est d'ailleurs consacré.

Si le rapport entre texte et image a toujours fait partie des réflexions entourant les processus créatifs, depuis la philosophie antique jusqu'à l'anthropologie contemporaine, si les images occupent, depuis le XIX^e siècle, une place indéniable dans le processus rédactionnel de nombreux écrivains, les chercheurs en littérature s'y intéressent plus assidument depuis l'avènement des études interdisciplinaires, c'est-à-dire il y a un peu plus de vingt ans, et ils n'ont pas encore dressé un portrait d'ensemble du phénomène. Les principaux spécialistes de la question, les généticiens de la littérature, se sont jusqu'à maintenant concentrés sur l'étude de certains cas notoires, sans dégager de ceux-ci des tendances particulières. La présente thèse vise, entre autres, à prendre le recul nécessaire afin de dresser l'inventaire des différents types de traces graphiques qu'il est possible de trouver dans les manuscrits des auteurs d'hier et d'aujourd'hui. En rassemblant ces données sous la forme d'une typologie, nous souhaitons démontrer les liens fonctionnels unissant texte et image dans les archives des écrivains, afin d'aborder, dans un deuxième temps, le côté fondateur de l'image et de réfléchir à son émergence – généralement antérieure au texte – comme prémisses de l'œuvre à venir. L'analyse de cas singuliers, ceux de Perrine Leblanc (*L'homme blanc*), Élise Turcotte (*Autobiographie de l'esprit*) et Marc Séguin (*La foi du Braconnier*), seront l'occasion de penser aux différentes modalités de cette antériorité de l'image. L'image *en amont du texte littéraire*, c'est celle qui permet le surgissement du texte, même si elle n'est plus nécessairement perceptible dans l'œuvre achevée.

INTRODUCTION

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille autres femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse toute espèce d'illustration (Flaubert, 1862).

C'est dans son ouvrage *Le livre d'images* qu'Alberto Manguel cite cette lettre de Flaubert à Ernest Duplan (Manguel, 2001:20) dans laquelle l'écrivain souligne, catégorique, le refus de voir ses œuvres illustrées, par crainte d'imposer au lecteur un seul sens possible, celui de l'illustrateur. Si Flaubert défend admirablement sa position, d'aucuns considèrent inversement que la juxtaposition d'images et de textes ouvre le champ des possibles et que les illustrations parviennent en certaines occurrences à élargir l'univers mis en scène par le texte¹. Comme les relations plurielles qu'entretiennent l'image et l'écrit dans les œuvres littéraires publiées² reposent sur la complémentarité des langages visuel et verbal qui, par leur union,

¹ Par exemple, Manguel se montre plus ouvert et voit dans la fréquentation des langages textuels et visuels le croisement de deux sphères distinctes du réel, le temps et l'espace, qui l'une sans l'autre, n'offre qu'une expérience partielle du monde. « En principe, l'écriture existe dans le temps, l'image dans l'espace. Au moyen Âge, un panneau peint pouvait à lui seul représenter une séquence narrative, en incorporant le passage du temps dans les confins d'un cadre spatial[...]. Avec le développement de la perspective au cours de la Renaissance, l'image s'est figée en un instant unique: celui où elle est regardée, du point de vue du regardeur. L'histoire était alors racontée à l'aide d'autres moyens: "symbolisme, postures dramatiques, allusions à la littérature, titres" – c'est-à-dire à travers ce que le regardeur savait, par d'autres sources, quant à ce qui est en train de se passer. À la différence des images, les mots écrits débordent sans cesse de la page: la couverture d'un livre ne borne pas un texte, lequel n'existe jamais intégralement comme une entité matérielle, mais seulement sous forme d'extraits ou de résumé (Manguel, 2001:26). »

² Albums et romans pour enfants, bandes dessinées, recueils de poésie, romans graphiques, etc.

offrent au lecteur un univers à la fois plus vaste et plus restreint que celui formé par les mots seuls, l'intégration d'illustrations peut élargir l'espace poétique ou narratif d'un texte en contribuant à la progression de l'intrigue, en sollicitant plus d'un sens à la fois ou en approfondissant certains passages narratifs. Malgré cela, le parcours iconographique créé par l'illustrateur implique des choix – représenter telle scène plutôt que telle autre, ce personnage-ci et non celui-là, utiliser un médium au détriment d'un autre avec l'intention de faire ressentir telle émotion, etc. – et infléchit, comme le redoute Flaubert, le sens du texte en passant sous silence certains éléments afin d'en souligner d'autres. Dans son ouvrage *Du texte à l'image : le livre illustré au Québec*, Sylvie Bernier résume ainsi:

L'image organise la matière verbale qu'est le texte selon l'un des parcours de signification possibles, laissant inexplorés d'autres sens latents. Cela suppose une perte de signification, qui se trouve compensée par les données nouvelles issues du langage visuel. Si le message plastique n'est pas une simple transposition du message linguistique, on peut supposer qu'il y a dans le travail d'illustration un ajout d'information et qu'il y a même production d'un discours parallèle à celui du texte (Bernier, 1990:19).

Motivée par des enjeux esthétiques, narratifs, pédagogiques ou éditoriaux, la « juxtaposition de sémiosis différentes » (*ibid.*:12) entraîne également une fragmentation de la lecture en imposant plusieurs temps d'arrêt – nécessaires à la compréhension du message pictural qui accompagne l'œuvre écrite –, de telle sorte que Flaubert, pour condamner l'ajout d'images, aurait pu ajouter à ses réticences qu'en plus d'orienter le sens du texte, l'illustration en transforme le rythme, modifiant doublement l'expérience immersive du lecteur.

Les éléments cités ci-dessus, s'ils ne confirment ni n'infirmement la position de Flaubert, témoignent tout de même de l'importance que joue l'image dans une œuvre illustrée, et de son impact sur la perception littéraire du texte. Ainsi, l'analyse d'un ouvrage illustré qui ne tiendrait pas compte des images se révélerait partielle et incomplète,

tout comme l'étude exclusive de ses illustrations, puisque c'est « de ce rapport et de cette tension entre le signe linguistique et le signe iconique que naît le livre illustré comme produit unique et différencié » (*ibid.*:12). Bernier souligne d'ailleurs: « La double composante du livre illustré commande inévitablement une approche interdisciplinaire qui tienne compte à la fois du texte, des illustrations et de leur interaction (*ibid.*:12) ».

Or, ce qui est confirmé pour un ouvrage publié se révèle aussi juste en ce qui concerne les manuscrits d'un écrivain : le passage du langage verbal au langage visuel, dans le processus de création d'une œuvre littéraire, implique un changement de rythme rédactionnel et suggère la focalisation de l'auteur sur un élément en particulier. Le dessin d'un personnage, la recherche de photographies représentant un lieu précis, une époque particulière, etc., contribuent à la construction de l'intrigue et, dans les cas extrêmes, réorientent l'ensemble du projet d'écriture. La fonction d'une trace graphique, dans la démarche littéraire d'un auteur, est donc signifiante, et l'étude du rapport qu'entretient l'image avec les autres éléments du dossier génétique d'une œuvre donnée s'avère un outil de premier ordre pour qui souhaite comprendre les étapes de production d'un texte rédigé grâce à une approche pluridisciplinaire. Or, on ignore trop souvent les croquis, peintures, gribouillis et autres notations graphiques qui participent, parfois aussi bien que les passages écrits eux-mêmes, à la genèse des textes. En effet, malgré quelques expositions, catalogues et livres d'arts qui ont contribué, au cours des dernières décennies, à faire connaître et à diffuser la pratique artistique de certains romanciers et poètes consacrés³, les rares universitaires qui abordent les notations picturales des écrivains le font avec réticence, et s'intéressent

³ Voir notamment le catalogue d'exposition : IMEC (2008). *L'un pour l'autre. Les écrivains dessinent*; les expositions en ligne : Prévost, M-L. *Victor Hugo, l'homme océan*, consultée à l'adresse <http://expositions.bnf.fr/hugo/expo.htm> et Germain et Thibault (2001) *Brouillons d'écrivains*, consultée à l'adresse <http://expositions.bnf.fr/brouillons/index.htm>. Un catalogue de la collection Pierre et Franca Belfond est également disponible : Belfond (2003) *Dessins d'écrivains*.

généralement à la démarche d'un seul auteur plutôt que de poser un regard global sur l'utilisation d'images dans le processus rédactionnel des écrivains en général. Cette résistance, Bustarret l'explique par la position ambiguë qu'occupe l'image dans le milieu littéraire:

Qu'elle se présente sous forme de schémas, de plans, de griffonnages, de croquis, de simples tracés linéaires, de motifs abstraits ou décoratifs, au trait ou en couleurs, de représentations figuratives complexes ou stéréotypées, voire de portraits ou d'autoportraits, cette production échappe bien souvent aux notices de catalogage et défie les classifications académiques, génériques ou stylistiques, elle perturbe les grilles de lecture préétablies, sémantiques, sémiotiques ou cognitives, et ce d'autant plus lorsqu'elle n'émane pas d'experts mais d'amateurs en matière d'expression graphique. (Bustarret, 2011:260-261)

Malgré tout, ou précisément en raison des difficultés que l'image soulève, il demeure essentiel de faire le point sur cet élément essentiel à la production littéraire de nombreux écrivains, tant des XIX^e et XX^e siècles que contemporains.

Seront donc considérés, dans cette thèse, le rapport texte-image en amont du texte littéraire et, plus spécifiquement, la place du langage visuel dans le processus rédactionnel des auteurs québécois contemporains. Il ne s'agit pas de proposer l'étude génétique des dessins d'un écrivain en particulier et d'en déterminer le rôle dans la rédaction d'une œuvre spécifique – ce type d'analyse s'intéresse à l'individu et à ce que sa pratique a de singulier –, mais de représenter, de manière globale, l'utilisation de l'image dans les manuscrits des romanciers, poètes et nouvellistes.

Antériorité de l'image dans le processus rédactionnel

« L'image en amont du texte littéraire » est un titre qui exige certaines précisions. D'abord, le terme « image » est un cas épineux, car polysémique. En littérature, il fait généralement référence à la sphère formelle du texte, à certaines tournures qui traduisent de manière visuelle un élément narratif (personnage, lieu, événement, état, etc.). L'anaphore, la comparaison, l'allégorie, par exemple, sont des figures de style qui

reposent sur la construction, dans l'esprit du lecteur, d'une représentation visuelle de l'élément écrit, d'une *image*. Dans le langage courant, le mot désigne plus souvent la « représentation (d'un objet, d'une personne) par les arts graphiques ou plastiques, les procédés d'enregistrement photographique » (*Grand Robert* : « Image »). Quand nous parlerons d'image ou de corpus d'images, c'est à cette définition « visuelle » que nous ferons référence. Plus précisément, lorsque nous disons nous intéresser ici aux « images en amont du texte littéraire », nous pensons aux dessins – figuratifs ou abstraits –, photographies, peintures, reproductions d'œuvre d'art, publicités imprimées, affiches, gribouillis, signes, symboles et à toutes les autres représentations graphiques bidimensionnelles qui se retrouvent collées, griffonnées, reproduites ou transformées, dans les manuscrits d'un écrivain. Cette définition exclut ce qui n'appartient pas au langage plastique, y compris l'écriture manuscrite ou imprimée, à moins que celle-ci ne témoigne d'un souci particulier de l'auteur quant à son aspect, son design ou sa forme, souci qui traduit plus qu'une simple mise en relief (par exemple tracer en couleur un titre tandis que le reste du texte est en noir et blanc), et exprime une considération esthétique égale ou supérieure à celle accordée au contenu. Un calligramme, par exemple, peut être considéré comme une image.

Pour leur part, les « œuvres littéraires » auxquelles je m'attarderai ici sont principalement celles des auteurs québécois contemporains. Ce choix de corpus s'explique notamment par l'objectif même du programme doctoral en étude et pratiques des arts (DEPA), qui suggère qu'une partie de la recherche théorique soit consacrée à situer la pratique artistique de l'étudiant au sein de l'espace culturel dans lequel elle s'inscrit. La démarche rédactionnelle d'écrivains d'autres époques ou origines, qui sont nombreux à avoir doublé leurs activités littéraires d'une pratique artistique secondaire, sera par ailleurs également considérée, notamment pour servir de contrepoint à l'analyse des pratiques contemporaines.

Entre cette « image » et « l'œuvre littéraire » à laquelle elle se rapporte, l'expression « en amont » sert de liant et vient donner son sens à la thèse. Car nous pensons, c'est là notre principale hypothèse, que dans la construction d'une œuvre littéraire, lorsque des images contribuent directement ou indirectement à la rédaction du texte, elles interviennent généralement **avant** la rédaction du passage auquel elles réfèrent. Plus exactement, nous pensons l'image comme primitive au texte, c'est-à-dire que, contrairement à ce qu'avancait Flaubert en parlant des illustrations, l'image qui participe d'un processus rédactionnel porte en elle les questions que soulèvera le texte. Elle est, pour l'écrivain, l'univers de tous les possibles. Chez l'écrivain-dessinateur, nous soupçonnons que le dessin remplit la fonction de catalyseur de l'imaginaire, et agit comme un accélérateur, en évitant à l'écrivain certains détours, certains obstacles que le surmoi dresse entre son imaginaire et son lectorat. Privé, destiné à lui seul, le dessin qu'il produit est libre des contraintes de l'écriture et permet d'aller bien plus loin dans l'exploration des idées. Si l'on estime, comme Flaubert, que pour le lecteur, l'image limite le sens du texte et encadre la lecture tandis que « les mots écrits débordent sans cesse de la page: la couverture d'un livre ne borne pas un texte, lequel n'existe jamais intégralement comme une entité matérielle, mais seulement sous forme d'extraits ou de résumé » (Manguel, 2001:26), il faut tout de même garder en tête que pour l'auteur, choisir un mot, une phrase, une structure plutôt qu'un autre entraîne au contraire une fermeture du champ des possibles. Dans cette démarche inversée, l'image, de laquelle l'auteur peut encore faire émerger tout ce qu'il veut, incarne l'espace de la liberté absolue.

Il en va de même des auteurs qui ne dessinent pas, mais se réfèrent à des œuvres visuelles produites par d'autres artistes :

Lorsque nous lisons des images – de quelques nature qu'elles soient, en vérité : peintes, sculptées, photographiées, bâties ou représentées –, nous leur conférons la qualité temporelle de la narration. Nous étendons à un avant et un après ce qui est limité par un cadre et, grâce à l'art de raconter des histoires (qu'elles

soient d'amour ou de haine), nous prêtons à l'image fixe une vie infinie et inépuisable. (*Ibid.*:29-30)

Que ce soit à des fins documentaires ou pour surmonter le syndrome de la page blanche, les images, parce qu'elles « autorisent une lecture sans autres limites que nos capacités » (*ibid.*:24), se révèlent une voie privilégiée de l'émergence des idées et de l'écriture.

L'expression « en amont » utilisée dans le titre souligne par ailleurs un autre aspect essentiel de la présente thèse, celui du moment de production ou d'assemblage des corpus d'images qui nous préoccupe. De fait, nous nous intéresserons ici aux images qui précèdent ou coïncident avec la rédaction du texte littéraire auquel elles sont associées, c'est-à-dire que l'image doit avoir servi avant ou pendant la période de rédaction du texte auquel elle se rattache. Cela sous-entend entre autres l'exclusion des illustrations, autographes ou non, que l'auteur pourrait avoir jointes rétroactivement à ses manuscrits. La raison de cette exclusion est fort simple: l'idée, ici, est d'étudier le rôle fonctionnel de l'image dans le processus rédactionnel des écrivains. Or, les illustrations s'adressent au lecteur, et ne présentent pas un outil de travail pour l'auteur, mais bien un ajout, un complément destiné à la publication et dont l'objectif est d'orienter ou de transformer l'expérience de lecture. L'étude des livres illustrés représente une tout autre branche de l'analyse du rapport texte-image, abordée beaucoup plus fréquemment en études littéraires et en histoire de l'art⁴ que celle, souvent négligée, des traces graphiques incluses dans les manuscrits.

Il importe en outre de mentionner que le corpus étudié ici en est un résolument occidental. De fait, la réflexion menée ici néglige les écritures qui reposent

⁴ Voir par exemple les travaux de Gérard Bertrand (1971, 1977); François Chapon (1977, 1982); Claude Cossette (1974); Paul Gladu (1985); Edward Hodnett (1982); Geoffrey C. Holme (1931); René Lindekens (1979); A. McDougall (1984); Anne Moeglin-Delcroix (1985); Pierre Moreau (1970); Erwin Panofsky (1967); Yves Reuter (1981); Gilles Rioux (1981); Annette Juel Sauerberg (1975); Rosemary Hoffmann Scholl (1971); Howard Simon (1978); Albert Skira (1946); Frank Weitenkampf (1938).

précisément sur le dessin, c'est-à-dire que, par souci de cohérence, il faudra laisser de côté tout un pan de la littérature mondiale construit précisément autour de l'alliance simultanée des mots et des images – à travers la calligraphie – comme c'est le cas, par exemple, des kanji japonais.

Approche et méthode

Cette thèse a donc comme objectif de penser l'antériorité des images utilisées dans le contexte de la rédaction littéraire et d'en déterminer la place, l'influence, dans le processus créatif des écrivains en général, des poètes et romanciers québécois contemporains en particulier. Afin de déterminer l'incidence réelle des images sur les œuvres achevées, nous avons choisi une approche progressive, qui va du général au particulier, en entamant notre réflexion par différentes théories de la création, pour la finir sur le cas précis du roman *Les Sangs*, également rédigé dans le cadre du doctorat en études et pratiques des arts.

Dans le premier chapitre de cette thèse, nous retracerons différentes théories littéraires entourant l'impulsion créatrice, de la philosophie antique à la critique génétique actuelle. Ce chapitre permettra de définir la place de l'image dans le processus rédactionnel littéraire, cela en explorant des approches aussi variées que la psychanalyse, la sociocritique, l'anthropologie ou la philosophie. Nous y découvrirons entre autres que les productions textuelles et picturales, considérées indistinctement par les penseurs antiques et médiévaux, se scindent à compter de la Renaissance⁵, et sont pensées, depuis l'émergence des études littéraires, comme deux impulsions artistiques distinctes. Les recherches anthropologiques de Georges Bataille sur l'érotisme permettront par ailleurs d'illustrer que les pulsions qui incitent les auteurs à écrire demeurent, même au sein des théories littéraires modernes, intimement liés à celles qui ont, de tout temps, incité l'homme à créer des images. Par l'analyse qu'il fait

⁵ Avec l'invention de la perspective. Voir citation note 1.

des peintures rupestres de Lascaux, Bataille établit clairement l'antériorité de l'image sur le texte et, nous le verrons, celle-ci se reflète également chez M'Uzan, en psychanalyse, ainsi qu'en sociocritique, chez Durand.

Une réflexion sur la légitimité de l'image comme objet d'étude en littérature fera le pont entre ce chapitre théorique et le chapitre II, orienté par la critique génétique. Il sera alors question des différentes études qui ont déjà été menées sur la pratique d'écrivains dont les manuscrits contiennent des images. De ces analyses singulières, nous tenterons de faire émerger les récurrences, afin de proposer une nomenclature – une typologie des images d'écrivains – qui favoriserait l'unification du discours en critique génétique sur le rôle des corpus d'images dans le processus rédactionnel des écrivains. La classification des dessins d'écrivains permettra en outre de mieux mesurer l'influence des traces graphiques laissées dans les manuscrits, et d'en comprendre l'impact sur les œuvres achevées. Notre hypothèse est que certaines images influencent de manière directe le contenu du texte tandis que d'autres ne le modifient pas ou peu. En distinguant ces deux catégories d'images et en donnant des balises claires pour identifier ces différentes traces graphiques, nous pensons faciliter l'analyse, en critique génétique, des images incluses dans les manuscrits littéraires.

Dans un troisième temps, nous confronterons cette typologie, d'abord élaborée à partir de sources théoriques, à la pratique réelle des auteurs québécois contemporains. Pour la rédaction du chapitre III, nous avons consulté plus d'une centaine d'écrivains, grâce à des sondages quantitatifs et qualitatifs, et réalisé une trentaine d'entretiens auprès d'auteurs utilisant l'image d'une manière singulière dans leur pratique littéraire. Nous le verrons, les statistiques qui émergent de cette enquête sont particulièrement révélatrices de l'impact des nouvelles technologies dans le processus d'écriture des auteurs d'aujourd'hui.

Toujours dans l'optique d'une ascension progressive du général au particulier, le chapitre IV sera l'occasion de démontrer l'antériorité de l'image chez certains écrivains québécois dont les pratiques se sont démarquées lors des sondages menés pour la rédaction du chapitre III. L'analyse comparative de leurs textes et des images consultées ou produites simultanément à leur rédaction permettra de démontrer l'influence de l'image dans l'œuvre achevée. Après avoir dévoilé de quelle manière les photographies assemblées par Perrine Leblanc (*L'homme blanc*) ont permis à la romancière de faire de la Russie un territoire à la fois personnel et conforme à l'imaginaire occidental de la Russie des goulags, cela, sans qu'elle n'y ait mis les pieds, nous nous arrêterons à la pratique poétique et romanesque d'Élise Turcotte (*Autobiographie de l'esprit*) afin de mieux cerner la fonction résolument inspiratrice des photographies d'archives dont elle s'entoure pour écrire. Nous terminerons ce chapitre par une pratique très différente, celle de Marc Séguin (*La foi du braconnier*), artiste peintre professionnel et romancier dans ses temps libres, dont la démarche artistique précède et nourrit l'œuvre littéraire.

Enfin, puisqu'il s'agit d'une thèse en recherche création et que c'est la rédaction du roman *Les Sangs* qui a inspiré l'ensemble de la thèse, nous mènerons, au chapitre V, une analyse approfondie du rôle et de l'influence du dessin dans la démarche d'écriture de ce roman, en tentant notamment de remonter à la source de certains types de dessins et de mieux en comprendre le rôle de catalyseur dans le processus rédactionnel à l'origine de ce roman. Cette étude permettra en outre d'approfondir différentes notions trop brièvement abordées dans les chapitres précédents, notamment l'usage de l'autoportrait pictural dans l'invention des personnages, la dimension psychanalytique du dessin et son rôle dans l'extériorisation d'idées inconscientes, de même que son importance dans la résolution de difficultés stylistiques concrètes. Afin de bien cerner les enjeux à l'œuvre dans la rédaction de ce récit, le rapport texte-image sera considéré en fonction des objectifs romanesques et

littéraires aux origines de *Les Sangs*, c'est-à-dire l'amoralité du texte, la construction de représentations pudiques de la violence et l'élaboration de voix féminines plurielles et distinctes.

En retraçant le parcours génétique du roman, nous chercherons à la fois à démontrer la fonction du dessin dans la rédaction du texte, à vérifier l'hypothèse de l'antériorité de l'image sur l'écriture, et à réfléchir à l'impact des traces graphiques dans l'ouvrage achevé, afin d'ouvrir, éventuellement, vers une pratique plus consciente de l'écriture littéraire.

1 CHAPITRE I

LES PROCESSUS D'ECRITURE : FONCTION DE L'IMAGE DANS LES THEORIES GENERALES DE LA PRODUCTION DISCURSIVE

Ce que les chercheurs en arts et en littérature appellent aujourd'hui les « théories de la création » – c'est-à-dire une tentative de démystification du processus artistique et de l'impulsion à l'origine des œuvres d'art (plastiques, musicales, littéraires, etc.), combinée à l'analyse des procédés qui permettent de passer de l'idée abstraite à l'œuvre achevée –, sont constituées d'un ensemble de questions qui ont occupé avant eux les penseurs de toutes les époques, depuis les philosophes antiques jusqu'aux sociologues de la fin du XX^e siècle, en passant par les humanistes des Lumières, les psychanalystes, les anthropologues, cela sans compter les artistes et écrivains eux-mêmes qui s'interrogeaient déjà au Moyen Âge sur l'art de la sculpture, du vitrail ou de l'enluminure, sur l'usage du vers ou de la prose, et qui n'ont cessé, depuis, de chercher à comprendre l'origine de leurs idées et les moyens les plus efficaces de les transmettre à un lecteur.

On pourrait s'attendre, en s'arrêtant au domaine spécifique de la production textuelle, à ce que les œuvres du langage plastique/visuel ne soient pas considérées dans l'analyse des processus créatifs des écrivains, poètes ou romanciers; or l'image occupe, au sein des approches théoriques qui s'intéressent spécifiquement au processus d'écriture, une place récurrente. Avant de s'intéresser directement à l'analyse de la fonction de l'image dans les processus d'écriture des écrivains, nous dresserons ici un aperçu de certaines théories de la création, choisies pour leur complémentarité et leur diversité temporelle, en nous concentrant sur la cohabitation du texte et de l'image au sein de ces différentes approches.

1.1 Furor poeticus et bile noire

1.1.1 *Platon : les Muses*

Déjà dans *Phèdre ou de la beauté*, Platon s'interroge sur l'impulsion à l'origine des œuvres d'art. Il y aborde brièvement ce qu'on pourrait appeler « l'enthousiasme poétique »⁶, qu'il explique par l'état de *furor poeticus*, une forme de délire qui peut occasionnellement frapper « une âme simple et vierge » et la « transporter », « l'exciter à chanter des hymnes ou d'autres poèmes et à embellir des charmes de la poésie les nombreux hauts faits des anciens héros » (Platon, trad. Cousin, 1989:45). Caisse de résonance des voix divines, le *vates*⁷, alors, ne s'appartient plus, et son talent n'est autre que celui des Muses qui communiquent à travers lui. L'être possédé est respecté et considéré comme supérieur, car il a été distingué de ses semblables, préféré aux autres et choisi pour transmettre la parole des dieux. C'est un élu. D'ailleurs, si l'homme commun peut tenter de produire des vers, il ne peut qu'aspirer à un résultat inférieur à celui des poètes touchés par la grâce :

Mais sans cette poétique fureur, quiconque frappe à la porte des muses, s'imaginant à force d'art se faire poète, reste toujours loin du terme où il aspire, et sa poésie froidement raisonnable s'éclipse devant les ouvrages inspirés (Platon, trad. Cousin, 1989:46).

Cette *furor poeticus* est présentée comme étant la troisième forme des *furor divinus*, les délires occasionnés par les dieux. Dans *Phèdre*, Platon identifie quatre types de « divine fureur », celui de l'amour, celui des mystères, celui de la poésie et celui de la divination; chacun associé à une divinité (respectivement Éros, Dionisos, les Muses et Apollon). La fureur prophétique est celle qui ressemble le plus, dans ses symptômes et ses effets, à la *furor poeticus*. Sa fonction est divinatoire, et c'est à travers

⁶ Étymologiquement, enthousiasme vient du grec ancien « en-theos » : dieu en soi; l'expression « enthousiasmus » signifiait alors « inspiration divine ».

⁷ Terme latin signifiant « poète inspiré par les dieux ». Pour plus de détails, consulter le dictionnaire Gaffiot Latin-Français (1934:1649).

l'envoi de songes et de signes que les dieux parviennent à communiquer leur volonté aux élus qui reçoivent leurs messages. Platon fait de cette sorte de délire un art à part entière, comparable à l'art poétique, mais dont ses contemporains ont perverti la beauté.

Parler ici de la Sibylle et de tous les prophètes qui, remplis d'une inspiration céleste, ont dans beaucoup de rencontres éclairé les hommes sur l'avenir, ce serait passer beaucoup de temps à dire ce que personne n'ignore. Mais ce qui mérite d'être remarqué, c'est que parmi les anciens, ceux qui ont fait les mots n'ont point regardé le délire (μανία) comme honteux et déshonorant. En effet, ils ne l'auraient point confondu sous une même dénomination avec le plus beau des arts, celui de prévoir l'avenir, qui dans l'origine fut appelé *maniké*⁸. C'est parce qu'ils regardaient le délire comme quelque chose de beau et de grand, du moins lorsqu'il est envoyé des dieux, qu'ils en donnèrent le nom à cet art; et nos contemporains, par défaut de goût, introduisant un t dans ce mot, l'ont changé mal à propos en celui de *mantiké*⁹ (Platon, trad. Cousin, 1989:44).

La fureur prophétique du temps des anciens est donc un art, celui du « déchiffrement des signes » (Darriulat 2007 : s.p.), des images des songes, et, pareillement au poète, le prophète possédé est à la merci des interventions divines, il incarne une voie de transmission de la parole d'Apollon.

L'apologie des différentes formes de délire observable dans *Phèdre* a cependant un côté contradictoire, car les divines fureurs ne sont pas compatibles avec le monde rationnel que le philosophe dépeint dans ses œuvres ultérieures. De fait, en dépit de l'éloge qu'il en fait dans *Phèdre*, Platon considère généralement les victimes de *furor*, et le poète tout particulièrement, avec méfiance, puisqu'ils manquent de prise sur les délires qui les assaillent, ce qui en fait des êtres propices aux débordements. Par exemple, si le philosophe affirme, dans *Phèdre*, que « les plus grands biens nous arrivent par un délire inspiré des dieux » (Platon, trad. Cousin, 1989:43), l'état de *furor*

⁸ *Maniké* : « folie divine de celui qu'un dieu possède ». Darriulat (2007 : s.p.)

⁹ *Mantiké* : « art divinatoire fondé sur le déchiffrement des signes, qui suppose au contraire réflexion et jugement ». Darriulat (2007 : s.p.)

poeticus, qui embrase l'âme du poète et distingue son œuvre de celle des imitateurs, est abordé différemment dans *La République*, où il est considéré comme dangereux. Que faire d'un être si fragile que son esprit ne lui appartient plus, dans une Cité où la sagesse doit prédominer sur la beauté? Et surtout, comment contrôler son influence sur les autres citoyens? Dans cette *République* toute construite autour d'un idéal de justice, le poète délirant représente un danger à l'ordre établi, car il n'est pas maître de lui-même ou de ce qu'il crée.

Si jamais un homme habile dans l'art de prendre divers rôles et de se prêter à toutes sortes d'imitation, venait dans notre État et voulait nous faire entendre ses poèmes, nous lui rendrions hommage comme à un être sacré, merveilleux, plein de charmes, mais nous lui dirions qu'il n'y a pas d'homme comme lui dans notre État, et qu'il ne peut y en avoir; et nous le congédierions après avoir répandu des parfums sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes, et nous nous contenterions d'un poète et d'un faiseur de fables plus austère et moins agréable, mais plus utile, dont le ton imiterait le langage de la vertu, et qui se conformerait, dans sa manière de dire, aux règles que nous aurions établies en nous chargeant de l'éducation des guerriers¹⁰ (Platon, 1989a : 150).

1.1.2 Aristote : la bile noire

À cet enthousiasme poétique associé à la folie et au délire divin, à cet élan d'inspiration reposant sur l'intervention des Muses, Aristote cherchera pour sa part une explication physiologique, naturelle, qu'il nommera *melagkholía*, de *mélas*, « noir » et *kholé* « bile », c'est-à-dire mélancolie ou « maladie de la bile noire ». Il s'agit d'un tournant révolutionnaire dans la perception du poète et, plus largement, de l'être « créatif », c'est-à-dire autant l'auteur que l'artiste¹¹, car à compter de ce moment,

¹⁰ Mentionnons que ce rejet du *poète* hors les murs de la République idéale a d'ailleurs attiré les foudres des poètes sur Platon et est à l'origine d'une longue opposition entre philosophe – homme de sagesse et de raison – et poète – premier modèle historique de créateur, en proie à des élans hors de son contrôle.

¹¹ « Mais la question qui nous sollicite est celle-ci : comment l'inconstance, comme la variabilité, comment les avatars du mélancolique peuvent-ils expliquer la grandeur, la créativité, le génie, comme nous dirions maintenant? »

l'inspiration ne relève pas d'une intervention divine, mais se révèle être la nature propre de l'individu¹². Dans sa traduction du *Problème XXX*, 1¹³, un court texte dans lequel le philosophe tente de répondre à la question « Pourquoi tout être d'exception est-il mélancolique? » Jackie Pigeaud explique fort bien que le *Problème* « ne porte pas sur le fait; c'est une évidence : tout être d'exception est mélancolique. L'auteur donnera donc des exemples et en envisagera directement les causes (Pigeaud, 1988:10). » De fait, Aristote affirme que l'inspiration du grand poète, de l'artiste de génie, du philosophe ou de l'homme politique¹⁴, est due à une maladie du fluide bilieux, trop chaud ou trop froid selon le cas, plutôt qu'à l'intervention d'un être supérieur. Comparée à l'ivresse¹⁵ pour les affections qu'elle cause à l'humeur, cette maladie du vent¹⁶ affligerait les créateurs exceptionnels d'un tempérament instable et toujours changeant, ce qui ferait d'eux des « fous virtuels » qui, en l'état de « génie »,

Je pense que nous sommes là, vraiment au cœur du problème avec ce qu'il faut bien expliciter et interpréter, parce que tout n'est pas dit et même rien n'est dit, mais tout est suggéré, dans une réflexion profonde sur la créativité. Qu'on nous pardonne la laideur de ce terme! Qu'est-ce qui fait le lien entre tous les domaines de la culture, de l'art, de l'activité du citoyen et la poésie? » (Pigeaud, 1988:45).

¹² Voir à ce sujet l'analyse très intéressante de J. Pigeaud (1988:48-54). « Démocrite et Platon avaient affirmé qu'on ne saurait être bon poète sans le souffle inspiré comparable à la folie. [...] La poésie suppose le cadeau fortuit, comme celui des Muses à Hésiode, une violence qui vient d'en dehors de vous, et qui vous fait poète, et sans quoi la poésie n'est pas. [...] Grâce à la causalité physique de la bile, ce texte [le *Problème XXX*, 1] nous dit simplement que certes il faut une violence et un don, mais que l'Autre est en nous. [...] Dieu ne parle pas par notre voix, mais ce sont les conditions de notre corps qui nous déterminent à parler. »

¹³ Parfois également attribué à Théophraste. Voir à ce sujet, J. Pigeaud (1988). *Aristote, l'homme de génie et la mélancolie*, *Problème XXX*, 1. Paris : Rivage, 129 p.

¹⁴ Le texte s'ouvre sur l'énumération d'une série de grands hommes affligés de mélancolie, à laquelle Aristote attribue leur génie : « Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisis par des maux dont la bile noire est l'origine, comme ce que racontent, parmi les récits concernant les héros, ceux qui sont consacrés à Héraclès? [...] Parmi les personnages plus récents, Empédocle, Platon et Socrate, et beaucoup d'autres parmi les gens illustres. Il faut ajouter la plupart de ceux qui se sont consacrés à la poésie. » Aristote, traduction J. Pigeaud (1988:84-85).

¹⁵ « Or on peut voir que le vin transforme les individus de différentes façons, si l'on observe comment il change graduellement ceux qui le boivent. » Aristote, traduction J. Pigeaud (1988:87).

¹⁶ « C'est pourquoi les maladies venteuses, les médecins les attribuent à la bile noire. » Aristote, traduction J. Pigeaud (1988:91).

ne présentent pas les symptômes de la démence¹⁷, mais y sont naturellement plus vulnérables que les autres.

Dans le *Problème XXX, 1*, l'inspiration paraît donc naître d'une dysfonction organique qui affecte aussi bien l'esprit que le corps. Plus précisément, c'est le réchauffement de la bile noire qui occasionne les transes créatrices. Ainsi, les troubles associés à la mélancolie ont deux causes possibles : dans le premier cas, la bile refroidit brusquement, ce qui entraîne l'état de torpeur, les phobies, les pensées suicidaires – et ne mène pas à l'action ni à la création; dans le second, le fluide, généralement froid, s'échauffe brutalement, occasionnant ulcères, mais également délires et exaltations variées, dont la transe poétique. En outre, Aristote explique que ces variations thermiques peuvent être accidentelles (maladies) ou naturelles¹⁸. Les plus vulnérables à la folie et aux débordements sont ceux chez qui les affections de la bile noire sont naturelles, mais ce sont également ceux qui peuvent jouir des avantages associés à leur état. Le malade de la mélancolie n'a pas le génie qui permet au mélancolique naturel de briller.

Par exemple, ceux chez qui ce mélange se trouve abondant et froid sont en proie à la torpeur et à l'hébétude; ceux qui l'ont trop abondant et chaud, sont menacés de folie (*manikoi*) et doués par nature, enclins à l'amour, facilement portés aux impulsions et aux désirs; quelques-uns aussi sont bavards plus que d'usage. Mais beaucoup, pour la raison que la chaleur se trouve proche du lieu de la pensée, sont saisis des maladies de la folie ou de l'enthousiasme. Ce qui explique les Sibylles, les Bacis, et tous ceux qui sont inspirés, quand ils le deviennent non par maladie, mais par le mélange de leur nature. Et Maracus le Syracusain était encore meilleur poète dans ses accès de folie. (Aristote, trad. Pigeau, 1988:96-97)

¹⁷ «Le mélancolique n'est pas malade, mais maladif. Ainsi, le lien entre le génie et la folie est clairement circonscrit. Génie et folie relèvent d'un même type de tempérament, mais non du même état de tempérament. Le génie n'est pas un fou. Il est un fou virtuel.» (Pigeaud, 1988:44).

¹⁸ «Donc, chez la plupart des gens, née de l'alimentation quotidienne, elle ne modifie nullement leur caractère, mais provoque seulement une maladie de la bile noire. Mais quant à ceux qui possèdent, dans leur nature, un tel mélange constitué, ils présentent spontanément des caractères de toutes sortes, chaque individu différant selon le mélange.» Aristote *Op. cit.* p.95.

Les mélancoliques naturels peuvent passer d'un état à l'autre, de la torpeur à l'euphorie, de l'abattement à l'enthousiasme en quelques instants. La très grande instabilité de leur bile noire les rend vulnérables et prompts à souffrir de maux drastiquement opposés. C'est pour cela que l'artiste, s'il crée lors de transes, peut également, quelques heures plus tard, sombrer dans la plus triste des humeurs.

1.1.3 Les philosophes, les médecins : la mélancolie

Très inclusif, ne limitant pas sa réflexion aux œuvres textuelles, mais au contraire à toutes les formes de créativité, le *Problème XXX, 1* d'Aristote remplit trois fonctions dans l'histoire des processus littéraires. Dans un premier temps, il appuie la vision platonicienne de la singularité du poète et de l'enthousiasme créateur, établissant la capacité supérieure des mélancoliques à créer des œuvres de génie; dans un deuxième temps, il ouvre la voie aux études sur le tempérament mélancolique sans fermer les champs d'études : l'art, la poésie, la politique et la philosophie ne relèvent pas de pathologies distinctes, mais au contraire, sont différentes formes de l'affliction mélancolique; dans un troisième temps, nous en parlerons plus loin, il sert de prémisse à l'étude anthropologique et psychanalytique des comportements distinctifs du poète, de l'écrivain et de l'artiste.

La médecine, de l'âge Classique aux Lumières, repose sur la théorie antique des humeurs, dont Aristote lui-même s'est inspiré pour rédiger son *Problème XXX, 1*. Cette théorie, défendue au Moyen Âge par Marsile Ficin, puis abondamment reprise par les médecins et philosophes de l'ère Classique, suggère que le corps est composé de quatre humeurs, c'est-à-dire quatre fluides : le sang, la lymphe, la bile jaune et la bile noire, desquels naissent autant de tempéraments : le sanguin, le flegmatique, le bilieux (ou colérique) et l'atrabilaire (ou mélancolique). Chez une personne normale, les humeurs varient légèrement d'une saison à l'autre, d'un âge de la vie à un autre

avec, à différents degrés, la prédominance de l'une ou l'autre d'entre elles, permettant ainsi d'attribuer à chacun un tempérament particulier.

Huarte de San Juan (1608:56) affirme dans son essai *Anacrise*¹⁹ :

Des quatre humeurs aussi que nous tenons ne s'en trouvera pas un qui soit si froid et sec que la mélancolie : et de fait, Aristote dit que tous les hommes qui furent jamais signalés dans les lettres, ont été mélancoliques.

Andry (1785:18) ajoute : « Les personnes douées naturellement ou par accident du tempérament mélancholique, sont d'une intelligence exquise, et capables de grandes entreprises. » Et pour appuyer cette affirmation, il cite les noms de Pascal, de Rousseau, puis il nomme également « les inventeurs des arts » (Andry, 1785:18). L'écrivain et l'artiste, donc, ou du moins ceux de génie, sont atrabilaires, mélancoliques et malades. Soulignons qu'à l'ère Classique encore, les fonctions littéraire et artistique, la production d'image ou de texte, relèvent toujours des mêmes pathologies. Les ouvrages médicaux qui traitent des humeurs abordent généralement la question de la mélancolie (l'excès de bile noire, une forme amplifiée du tempérament atrabilaire) comme une maladie de l'âme et du corps qui serait, outre la principale source des grandes œuvres, la principale cause de folie, tous domaines confondus. Par exemple, dans ses *Recherches sur la mélanchollie* (1785), Andry élabore le registre détaillé des symptômes qu'occasionne ce mal pour ensuite les associer à certains états moraux. Ainsi, les symptômes physiques vont de l'épaississement des fluides corporels²⁰ à des douleurs articulaires²¹, des évanouissements²², des gaz et des

¹⁹ Titre raccourci. Titre complet : *Anacrise, ou parfait jugement et examen des esprits propres et nés aux sciences où par merveilleux et utiles secrets, tirés tant de la vraie philosophie naturelle que divine, est démontré la différence des grâces et habilités qui se trouvent aux hommes, et à quel genre de lettres est convenable l'esprit de chacun, de manière que quiconque lira ici attentivement, découvrira la propriété de son esprit, et saura élire la science en laquelle il doit profiter le plus.*

²⁰ Par exemple « Il arrive quelquefois que dans les plus fortes attaques de spasme, les urines et toutes les autres évacuations sont entièrement suspendues : lorsque le spasme a cessé, elles viennent en abondance, et sont alors épaisses, troubles, et semblables à celles des juments : le pouls alors est petit, faible, quelquefois imperceptible.

troubles gastriques²³, etc., tandis que l'âme, elle, souffre d'être rancunière²⁴, instable, engagée²⁵. Le malade des vapeurs²⁶ peut demeurer longuement dans un état de langueur, de paresse, voire de dépression²⁷. À la lecture de cet essai et de ceux de médecins comme Pierre Pomme (1765) et Joseph Bressy (1789), qui s'intéressent tous deux aux « affections vaporeuses », il appert que le mélancolique de tempérament est malade de façon continue, ses maux devenant seulement « plus supportable dans le déclin de l'âge, parce que les fibres n'étant pas si irritables que dans la jeunesse, ou dans l'âge viril, les effets ne sont plus aussi actifs. » (Andry, 1785:9).

Ces deux signes sont les plus sûrs et les plus certains de l'existence de la mélancolie, parce que tous les autres ne se trouvent pas ordinairement réunis dans le même sujet. » (Andry, 1785:9).

²¹ « Il arrive aussi que toutes leurs articulations sont comme desséchées, et qu'ils sont aussi fatigués par des tremblements périodiques, par des palpitations de cœur, des battements dans les hypocondres, les cuisses, les lèvres, les yeux, les tempes et les artères. » (Andry, 1785:8-9).

²² « Souvent ils ont des vertiges, surtout s'ils sont à jeun, et des défaillances si fortes, qu'il leur semble qu'ils vont mourir dans le même instant. » (Andry, 1785:8).

²³ « Jamais l'estomac ne digère parfaitement; les aliments restent très longtemps dans ce viscère, et, selon leur nature, y acquièrent une qualité, tantôt acide, tantôt putride. Ce symptôme est le plus difficile à détruire. L'estomac reste gonflé pendant plusieurs heures; les malades éprouvent une douleur vive au cardia; ils sont tourmentés d'une soif ardente, produite ou par le défaut de la partie savonneuse de la bile, ou par des pierres qui sont dans le canal cholédoque : ils rendent par la bouche une quantité prodigieuse de vents, qui sont acides comme le vinaigre, ou qui ont un goût de pourriture semblable à celui d'œufs corrompus. » (Andry, 1785:6-7).

²⁴ « Les mélancoliques sont soupçonneux; ils se ressouvient d'une injure reçue, pour ne l'oublier jamais. » (Andry, 1785:19).

²⁵ « Ils sont quelquefois gais, d'autres fois tristes, penseurs, rêveurs, fort attachés aux opinions qu'ils ont embrassées. » (Andry, 1785:19).

²⁶ « On désigne, sous le nom d'affections vaporeuses, un genre de maladies, qu'on a regardées pendant longtemps comme l'effet de vapeurs qu'on croyait s'élever des parties inférieures vers le cerveau. Aujourd'hui que la physique du corps humain est mieux connue, on convient que ces maladies ont leur siège dans le système nerveux; c'est en effet ce que démontrent les désordres dans les mouvements, soit volontaires, soit spontanés, dans les sensations et dans l'imagination, qui les accompagnent, dans ceux qui en sont atteints : on ne s'accorde pas aussi parfaitement sur la disposition particulière des nerfs qui les produit; ce qui vient de ce qu'on n'a pas encore l'idée bien distincte de la manière dont ils agissent. » POMME, P. (1765 : vii).

²⁷ « Une de leurs affections les plus affligeantes, c'est qu'ils se repentent amèrement même des choses qui ne méritent pas de reproches. Quelquefois ils se désespèrent, quoique dans une position fortunée : ils perdent courage; toutes les ressources de l'esprit les abandonnent, et, dans cet état, flottant entre la crainte et l'espérance de la guérison, ils se donnent la mort. » (Andry, 1785:19-20).

1.1.4 Diderot : l'intelligence

Nous ne nous attarderons pas ici aux symptômes et maux que ces médecins observent chez les mélancoliques ni à l'association entre folie et génie qui se dégagent de leurs travaux²⁸: ce n'est pas l'objet de notre étude. Nous dirons seulement que les traités médicaux de cette époque font du mélancolique un être à la fois apathique et productif, qui, lorsqu'il est dans de bonnes dispositions, peut réaliser des choses que le sanguin, le flegmatique ou le colérique ne pourraient accomplir, mais qui est également fragile, souffrant et enclin à la folie. Nous ajouterons que les auteurs et artistes de renom se trouvent systématiquement associés à cette humeur. Ces éléments sont importants dans l'histoire des processus d'écriture, car ils tentent d'expliquer par la médecine ce que Platon expliquait par l'intervention divine, soit l'origine de l'étincelle créatrice. Ils sont importants également en regard de ce qui nous intéresse, c'est-à-dire la fonction de l'image dans les processus d'écriture eux-mêmes. Pour l'heure, rien ne distingue les processus créatifs les uns des autres. La bile noire demeure la seule explication crédible de l'enthousiasme créateur, cela jusqu'aux Lumières. Vers la fin du XVIII^e siècle, les médecins délaisseront progressivement la théorie des humeurs, s'intéressant plutôt aux nerfs, affirmant que c'est par les sens qu'arrivent les informations, et que c'est par là même que se forment l'intelligence²⁹ et, par extension, les œuvres de génie. Cela ouvre de nouvelles portes, et engendre une plus grande scission des formes artistiques, les arts visuels et littéraires relevant de sens distincts. Cette nouvelle approche médicale surviendra au même moment où Cahsuac, dans l'article de l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert consacré à l'« Enthousiasme », fera de l'inspiration un mouvement de

²⁸ Voir, pour plus de détails à ce sujet, la thèse *La malédiction littéraire : constitution et transformation d'un mythe* de P. Brissette (2003).

²⁹ Voir à ce sujet le *Traité des sensations* (1749) d'Étienne Bonnot de Condillac, abbé de Mureau.

l'esprit, mettant un terme à plus de deux mille ans d'œuvres créées par une fatalité divine³⁰ ou physiologique³¹:

L'enthousiasme est donc ce mouvement impétueux, dont l'essor donne la vie à tous les chefs d'œuvre des Arts, & ce mouvement est toujours produit par une opération de la raison aussi prompte que sublime. En effet, que de connoissances précédentes ne suppose-t-il pas? que de combinaisons l'instruction ne doit-elle pas avoir occasionnées? que d'études antérieures n'est-il pas nécessaire d'avoir faites? de combien de manieres ne faut-il pas que la raison se soit exercée, pour pouvoir créer tout-à-coup un grand tableau auquel rien ne manque, & qui paroît toujours à l'homme de *génie*, à qui il sert de modele, bien supérieur à celui que son *enthousiasme* lui fait produire? (Cahusac : tome 5:719)

La fureur poétique, la bile noire, la mélancolie sont autant de termes employés pour tenter de cerner l'origine des œuvres, l'instant précis où les Muses frappent l'écu, où l'Idée apparaît dans l'esprit des enthousiastes, s'y déploie. L'étincelle créatrice, d'abord d'origine divine, est devenue physiologique, puis cérébrale ou naturelle. Et cette mélancolie qui avait été, pendant plus de 1500 ans, la seule explication aux dons artistiques ne sera plus, au XIX^e siècle, qu'une figure récupérée par les romantiques, métaphore du travail solitaire.

³⁰ Cahusac, qui a rédigé la définition de l'Enthousiasme sera d'ailleurs impitoyable quant à cette première interprétation de la création, qui aura fait de l'élan créateur un élan divin, affirmant : « Le peuple avoit appelé ce dernier enthousiasme, *fureur prophétique* ; & les pédans de l'antiquité (autre partie du peuple peut-être encore plus bornée que la première) donnerent à leur tour à la verve des poètes, dont il n'est pas donné aux esprits froids de pénétrer la cause, le nom superbe de *fureur poétique*.

Les poètes flatés qu'on les crût des êtres inspirés, n'eurent garde de détromper la multitude ; ils assurèrent dans leurs vers, au contraire, qu'ils l'étoient en effet, & peut-être le crurent-ils de bonne-foi eux-mêmes.

Voilà donc la fureur poétique établie dans le monde comme un rayon de lumière transcendante, comme une émanation sublime d'en-haut, enfin comme une inspiration divine. toutes ces expressions en Grèce & à Rome étoient synonymes aux mots dont nous avons formé en français celui d'enthousiasme. » (Cahusac : *Enthousiasme*, article disponible en ligne sur le site de l'ARTFL Encycloédie Project : <http://encyclopedia.uchicago.edu> , 5:719)

³¹ À la même époque, dans ses *Rêveries du Promeneur solitaire*, Rousseau affirme pour sa part que l'inspiration se trouve dans la contemplation et la connaissance de la nature, dans la paix d'esprit qu'elle procure. L'idée ne diffère pas vraiment de celle de Diderot, simplement Rousseau explore l'une des manières d'affûter son esprit et de faire survenir les élans de génie, alors que Diderot aborde l'enthousiasme de manière plus générale.

1.2 L'impulsion littéraire

Les théories contemporaines de l'impulsion créatrice et du processus d'écriture se sont ramifiées au fil des décennies et participent désormais de champs d'études variés, que l'on tend à cantonner dans leur discipline respective, mais qui ne décrivent véritablement le geste d'écrire que lorsqu'on les regroupe. Là où la psychanalyse parle de régression, l'anthropologie parle de transgression, de peur de la mort, et la sociocritique, de construction sociale de l'imaginaire, pourtant les trois phénomènes ne sont pas indépendants les uns des autres, mais se répondent plutôt : il s'agit des multiples facettes d'un même geste, celui de créer un objet neuf – textuel en l'occurrence – à partir d'éléments qui le précédaient.

Une thèse entière pourrait être consacrée à la seule question de l'origine du geste créateur dans les approches théoriques contemporaines, tant le sujet est vaste et a été abondamment traité. Comme il s'agit ici de dresser un portrait général des processus d'écriture afin de déterminer la place qu'y occupe l'image, nous avons choisi quelques textes précis, ceux de Bataille, de M'Uzan, de Durand et de Falardeau, afin de circonscrire le sujet et d'en rendre compte à travers certains grands textes qui l'ont défini.

1.2.1 *Georges Bataille : une vision anthropologique de l'origine de l'art*

Georges Bataille a été un grand penseur de l'art, de son origine anthropologique³² et de son évolution à travers les âges. Nous nous intéressons ici particulièrement aux réflexions qu'il mène dans son ouvrage *L'érotisme* (1957), dans lequel il traite des rapports qu'entretiennent le sacré, l'érotisme et la transgression.

³² L'idée que Bataille ait une démarche anthropologique n'est pas nouvelle. Par exemple, Jean-Christophe Goddard, dans son article « Absence de Dieu et anthropologie de la peur chez Georges Bataille » affirme : « l'anthropologie de Bataille, quant à elle, est une anthropologie de la peur, car la jointure des deux ordres qui définit en propre l'humain y est la peur (Goddard, 2010:373). » Voir également la thèse de Valérie Dupont (1999) *Le discours anthropologique dans l'art des années 1920-1930 en France, à travers l'exemple des cahiers d'art*.

Cette étude ne porte pas directement sur la question de l'art, qui s'avère plutôt un outil d'analyse grâce auquel Bataille réfléchit la dualité vie/mort qui sous-tend l'ensemble des rapports humains. Si aucun chapitre ne s'arrête directement à la question de l'écriture, il émerge tout de même de l'ouvrage une vision de l'impulsion créatrice étroitement liée à la transgression et à une forme d'érotisme s'apparentant au registre du « sacré ». Bataille aborde d'ailleurs la singularité de l'expérience poétique en l'associant à l'expérience mystique³³, au sujet de laquelle il affirme :

[L'expérience mystique] introduit, dans le monde que domine la pensée liée à l'expérience des objets (et à la connaissance de ce que développe en nous l'expérience des objets), un élément qui n'a pas sa place dans les constructions de cette pensée intellectuelle, sinon négativement, comme une détermination de ses limites. (1957:27)

L'expérience mystique est une manière de faire face à la mort, et d'accepter sa propre discontinuité. L'art remplit également ce rôle. Que ce soit l'œuvre de Sade, la poésie de Rimbaud ou les textes religieux (principalement ceux du christianisme) : une série d'écrits éclairent ou alimentent la pensée du chercheur, qui illustre également sa réflexion de nombreuses œuvres graphiques, entre autres grâce aux dessins qu'André Masson a produits pour illustrer la *Justine* de Sade (p.21), aux œuvres de grands peintres (Goya [p.136], Le Bernin [p.234], Grünewald [p.95], etc.), ou à une reproduction des grottes de Lascaux (p.77). Ces œuvres visuelles et textuelles sont

³³ « J'ai parlé d'expérience mystique, je n'ai pas parlé de poésie. Je n'aurais pu le faire sans entrer plus avant dans un dédale intellectuel: nous sentons tous ce qu'est la poésie. Elle nous fonde, mais nous ne savons pas en parler. Je n'en parlerai pas maintenant, mais je crois rendre plus *sensible* l'idée de continuité que j'ai voulu mettre en avant, qui ne peut être confondue jusqu'au bout avec celle du Dieu des théologiens en rappelant ces vers d'un des poètes les plus violents, de Rimbaud.

Elle est retrouvée.

Quoi? L'éternité.

C'est la mer allée

Avec le soleil.

La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie est l'éternité. *C'est la mer allée avec le soleil.* » (Bataille. 1957:28-29)

cependant peu discutées : elles servent à soutenir le propos général du texte, mais ne font pas l'objet d'analyses précises. Pourtant, leur friction perpétuelle, leur juxtaposition graphique ainsi que le rôle illustratif qu'elles partagent suggèrent que les arts visuels et littéraires sont indissociables dans la pensée anthropologique de l'écrivain. Cette proximité, voire cet entrechoquement entre le texte et l'image dans la pensée de Bataille prend un sens supplémentaire lorsque l'on considère deux livres parus à deux ans d'intervalle, *La littérature et la mort* (1957, même année que *L'Érotisme*) et *Lascaux, ou la naissance de l'art* (1955). Dans le premier ouvrage, la réflexion anthropologique entamée dans *L'Érotisme*³⁴ sert de prémisse à l'analyse de nombreuses œuvres littéraires, que Bataille décortique et emploie pour illustrer la manière qu'ont la transgression et la peur de la mort de donner naissance aux grandes œuvres littéraires.

Si la transgression demeure la récurrence interprétative et sert d'outil de compréhension à la fois de l'œuvre littéraire en tant qu'objet significatif pour le lecteur³⁵ et de la démarche créatrice en amont de celle-ci, la construction d'images mentales (rêves)³⁶, la perception déformée du monde³⁷ et la capacité qu'ont les poètes

³⁴ Dès le premier chapitre de son essai, Bataille introduit les thématiques qui ont meublé son ouvrage antérieur : « Je dois, si je parle d'Emily Brontë, aller jusqu'au bout d'une affirmation première.

L'érotisme est, je crois, l'approbation de la vie jusque dans la mort, non seulement dans le sens où les nouveaux venus prolongent et remplacent les disparus, mais parce qu'elle met en jeu la vie de l'être qui se reproduit. [...] (1957b:12) »

Plus loin, dans le même chapitre, une sous-section s'intitule « La littérature, la liberté et l'expérience mystique », or l'expérience mystique est également l'une des facettes étudiées dans son ouvrage *L'Érotisme*. Ces occurrences ne sont d'ailleurs que les premières de nombreuses autres qui permettent de penser les deux ouvrages comme complémentaires.

³⁵ « D'une manière décisive, ces conditions répondent aux thèmes dont j'ai parlé, qui fondent l'émotion littéraire authentique. C'est toujours la mort – tout au moins, la ruine du système de l'individu isolé à la recherche du bonheur dans la durée – qui introduit la rupture sans laquelle nul ne parvient à l'état de ravissement. Ce qui est retrouvé est toujours en ce mouvement de rupture et de mort l'innocence et l'ivresse de l'être. » (Bataille, 1957: 21)

³⁶ Voir entre autres le chapitre sur Emily Brontë (Bataille, 1957b:11-25). « Entre toutes les femmes, Emily Brontë semble avoir été l'objet d'une malédiction privilégiée. Sa courte vie ne fut malheureuse que modérément. Mais, sa pureté morale intacte, elle eut de l'abîme du Mal une expérience profonde. Encore que peu d'êtres aient

à « voir autrement »³⁸, sont également des thèmes récurrents. Ainsi, bien que le monde des arts visuels soit, dans *La littérature et le mal*, entièrement laissé de côté – Bataille s'attache davantage à l'oppression morale liée au christianisme pour interpréter les textes choisis –, le monde de l'image, lui, demeure omniprésent et paraît comme la face cachée de l'impulsion créatrice.

1.2.1.1 *La littérature et le mal*

Ainsi, dans la continuité de sa réflexion sur l'érotisme, Bataille réfléchit au mouvement créateur en fonction du rapport à la mort ou à la destruction, qu'il associe au Mal. En contrepoint, il pose le Bien comme objet d'aspiration humaine, comme objectif de conservation³⁹ et situe au centre de cette dualité la Valeur, qui tend d'un côté ou de l'autre, qui initie le geste créateur et permet l'émergence d'un univers particulier à l'auteur.

Ce que j'appelle *valeur* diffère donc à la fois du *Bien* et du plaisir. La valeur coïncide parfois avec le *Mal*. La *valeur* se situe *par-delà le Bien et le Mal*, mais sous deux formes opposées, l'une liée au principe du *Bien*, l'autre à celui du *Mal*. Le

été plus rigoureux, plus courageux, plus droits, elle alla jusqu'au bout de la connaissance du mal. Ce fut la tâche de la littérature, de l'imagination, du rêve. » (Bataille, 1957b:11).

³⁷ Voir entre autres le chapitre sur William Blake (Bataille, 1957b:59-76). « Sa vie, tout entière, n'eut qu'un sens: il donna aux visions de son génie poétique le pas sur la réalité prosaïque du monde extérieur. » (Bataille, 1957b:61).

³⁸ Voir entre autres le chapitre sur Baudelaire (Bataille, 1957b:27-47). Citant Sartre : « Il y a une distance originelle de Baudelaire au monde qui n'est pas la nôtre entre les objets et lui s'insère toujours une translucidité un peu moite, un peu trop adorante, comme un tremblement d'air chaud, l'été (p.31) ». Puis poursuivant sur cette idée : « Je crois que la misère de la poésie est représentée fidèlement dans l'image de Baudelaire que Sartre donne. Inhérente à la poésie, il existe une obligation de faire une chose figée d'une insatisfaction. La poésie, en un premier mouvement, détruit les objets qu'elle appréhende, elle les rend, par une destruction, à l'insaisissable fluidité de l'existence du poète, et c'est à ce prix qu'elle espère retrouver l'identité du monde et de l'homme. Mais en même temps qu'elle opère ce dessaisissement, elle tente de *saisir ce dessaisissement*. » (Bataille, 1957b:35).

³⁹ « L'humanité poursuit deux fins, dont l'une, négative, est de conserver la vie (d'éviter la mort), l'autre, positive, d'en accroître l'intensité. Ces deux fins ne sont pas contradictoires. Mais l'intensité n'est jamais accrue sans danger; l'intensité voulue par le grand nombre (ou le corps social) est subordonnée au souci de maintenir la vie et ses œuvres, qui possède un primat indiscuté. Mais lorsqu'elle est cherchée par les minorités ou les individus elle peut l'être sans espoir, au-delà du désir de durer. L'intensité varie suivant la liberté plus ou moins grande. Cette opposition de l'intensité à la durée vaut dans l'ensemble, et réserve bien des accords (l'ascétisme religieux; du côté de la magie, la poursuite des fins individuelles). La considération du Bien et du Mal est à revoir à partir de ces données. » (Bataille, 1957b:57).

désir du *Bien* limite le mouvement qui nous porte à chercher la *valeur*. Quand la liberté vers le *Mal* au contraire, ouvre un accès aux formes excessives de la *valeur*. Toutefois, l'on ne pourrait conclure de ces données que la *valeur* authentique se situe du côté du *Mal*. Le principe même de la *valeur* veut que nous allions « le plus loin possible ». À cet égard, l'association au principe du *Bien* mesure le « plus loin » du corps social (le point extrême au-delà duquel la société constituée ne peut s'avancer); l'association au principe du *Mal*, le « plus loin » que *temporairement*, atteignent les individus – ou les minorités; « plus loin », personne ne peut aller. (1957 a:57)

L'ensemble des essais assemblés dans cet ouvrage porte sur l'attrait de l'écrivain pour le Mal en ce qu'il résulte d'un mouvement de l'individu contre la masse sociale, et fait de ce principe de balancier l'origine de la démarche littéraire. L'essai entier est d'ailleurs construit dans un mouvement de balancier entre général et singulier, puisque l'auteur oscille perpétuellement entre l'énonciation de grandes vérités littéraires et l'étude spécifique des auteurs auxquels il consacre ses chapitres. Par exemple, du cas particulier de William Blake, qu'il étudie principalement pour les particularités connues de son imagination, Bataille tire de grandes lois :

L'authentique poète est dans le monde comme un enfant : il peut comme Blake ou comme l'enfant jouir d'un indéniable bon sens, mais le gouvernement des affaires ne pourrait lui être confié. Éternellement, le poète dans le monde est mineur : il en résulte ce déchirement dont la vie et l'œuvre de Blake sont faites. Blake, qui ne fut pas fou, se tient à la frontière de la folie. (1957 a:61)

Ici, à travers l'auteur anglais, ce sont tous les « authentiques poètes » qui sont abordés. Ailleurs, parlant de Baudelaire, il parle de « l'homme » en tant qu'incarnation absolue du genre humain⁴⁰, et tend à tirer de ses observations des idées générales qui, pour cohérentes qu'elles soient d'un point de vue anthropologique, demeurent fondées sur le cas particulier d'un écrivain choisi.

⁴⁰ Dans le chapitre sur Baudelaire, Bataille affirme: « Je crois que l'homme est nécessairement dressé contre lui-même et qu'il ne peut se reconnaître, qu'il ne peut s'aimer jusqu'au bout, s'il n'est pas l'objet d'une condamnation. » (1957a:31).

De ce perpétuel mouvement entre individu et humanité émerge tout de même un élément fondamental, que Bataille lie à celui de transgression étudié dans *L'Érotisme* : la récurrence du thème de l'enfance, c'est-à-dire le retour à une source « originelle » fondamentale au processus d'écriture. Ainsi, dans le chapitre qu'il consacre à Kafka :

Selon moi, le point faible de notre monde est généralement de tenir l'enfantillage pour une sphère à part, qui sans doute, en quelques sens, ne nous est pas étrangère, mais qui reste en dehors de nous, et ne saurait d'elle-même constituer ni signifier sa vérité : ce qu'elle est vraiment. De même, en général, personne ne tient l'erreur pour constitutive du vrai... « C'est enfantin », ou « ce n'est pas sérieux » sont des propositions équivalentes. Mais enfantins, pour commencer, nous le sommes tous, absolument, sans réticences, et même il faut le dire, de la plus surprenante façon : c'est ainsi (par enfantillage) qu'à l'état naissant, l'humanité manifeste son essence. (1957 a:112)

Ou dans celui qu'il consacre à Emily Brontë :

L'enseignement de *Wuthering Heights* [...] c'est qu'il est un mouvement de divine ivresse, que ne peut supporter le monde raisonnable des calculs [le monde réel]. Ce mouvement est contraire au Bien. Le Bien se fonde sur le souci de l'intérêt commun, qui implique, d'une manière essentielle, la considération de l'avenir. La divine ivresse à laquelle s'apparente le « mouvement primesautier » de l'enfance est en entier dans le présent. Dans l'éducation des enfants, la préférence pour l'instant présent est la commune définition du Mal. Les adultes interdisent à ceux qui doivent parvenir à la « maturité » le divin royaume de l'enfance. Mais la condamnation de l'instant présent au profit de l'avenir, si elle est inévitable, est une aberration si elle est dernière. Non moins que d'en interdire l'accès facile et dangereux, il est nécessaire de retrouver le domaine de l'instant (le royaume de l'enfance) et cela demande la transgression temporaire de l'interdit. (1957 a:17-18)

Bataille lie ce *Mal*, incarné dans l'enfance, à l'érotisme – comme espace de liberté, de destruction et de pulsions – et, par extension, à la transgression. Il fait de l'acte créateur un mouvement qui tire à la fois vers la vie (préservation) et vers la mort (destruction), et qui se rapproche par là de l'acte sexuel. Ce mouvement se traduit, si l'on suit la logique anthropologique de l'écrivain, par un retour vers une forme d'état

primaire, celui de l'enfance⁴¹, associé à la liberté de contempler ce qu'il nomme *le Mal* en face.

1.2.1.2 *Lascaux et l'image originelle*

Si l'image n'occupe pas de place déterminante dans *La littérature et le mal*, si son lien avec les œuvres littéraires étudiées n'est pas explicité dans l'ouvrage, elle n'en fait pas moins partie de la pensée anthropologique de Bataille et est intimement liée aux thèmes explorés dans les deux ouvrages cités ci-dessus.

Paru la première fois en 1955, *Lascaux ou la naissance de l'art* précède de deux ans la publication de *L'érotisme* et de *La littérature et le mal*. Or les récurrences thématiques entre Lascaux et les deux ouvrages ultérieurs sont flagrantes. Aux œuvres rupestres, Bataille donne les mêmes origines qu'il attribuera ultérieurement aux œuvres littéraires, ce qui nous porte à croire que l'analyse des peintures rupestres est à l'origine d'une pensée plus vaste sur les arts en particulier, et sur l'Homme en général.

Cette corrélation thématique est réitérée dans *Les larmes d'Éros*, qu'il publiera peu avant sa mort, et dans lequel il revient entre autres sur la charge érotique et le côté transgressif d'une scène particulièrement violente trouvée sur les murs de Lascaux, celle de « l'homme du puits » :

N'y a-t-il pas dans les réactions obscures — immédiates — au sujet de la mort et de l'érotisme, telles que je crois possible de les saisir, une valeur décisive, une valeur fondamentale? J'ai parlé pour commencer d'un aspect « diabolique », qu'auraient les plus vieilles images de l'homme qui nous soient parvenues. Mais cet élément diabolique : à savoir la malédiction liée à l'activité sexuelle, apparaît-il vraiment dans ces images?

J'imagine introduire la question la plus lourde, à la fin retrouvant dans les documents préhistoriques les plus anciens, le thème que la Bible illustra. Retrouvant, ou du moins disant que je retrouve, au plus profond de la caverne

⁴¹ « La littérature, je l'ai, lentement, voulu montrer, c'est l'enfance enfin retrouvée (Bataille 1957a:10). »

de Lascaux, le thème du péché originel, le thème de la légende biblique, la mort liée au péché, liée à l'exaltation sexuelle, à l'érotisme (Bataille, 1961:23-24).

Au sujet de la fameuse scène du puits, il ajoutera : « N'est-elle pas lourde en effet du mystère initial qu'est à ses propres yeux la venue au monde, l'apparition initiale de l'homme? Ne lie-t-elle pas en même temps ce mystère à l'érotisme et à la mort (Bataille, 1961:45)? »

Dans une boucle anthropologique commencée et terminée par Lascaux, Bataille fait de l'art rupestre le début de l'humanité⁴², et par extension, la version primaire, maladroite, la prémisse de l'art littéraire étudié dans *La littérature et le mal*. Si les deux formes artistiques ne sont pas abordées conjointement – bien qu'elles se rejoignent dans *L'Érotisme* –, elles font partie, comme dans les théories antiques, médiévales et classiques, du même mouvement pulsionnel de l'homme, et sont intimement imbriquées dans l'histoire de l'humanité.

1.2.2 Michel de M'Uzan, le rôle psychanalytique de l'image dans le processus d'écriture

Ce rapport entre la production d'œuvres littéraires ou artistiques et la transgression, Michel de M'Uzan le présente sous un jour différent dans son ouvrage sur l'explication psychanalytique de la création, *De l'art à la mort*. Dans un premier chapitre qu'il consacre à la création littéraire, il approfondit considérablement les pulsions à l'origine du geste d'écrire, qu'il considère comme la recherche d'un retour

⁴² « C'est de l'"homme de Lascaux" qu'à coup sûr et la première fois, nous pouvons dire enfin que, faisant œuvre d'art, il nous ressemblait, qu'évidemment, c'était notre semblable. [...] Nous devons [...] souligner qu'il témoigna d'une vertu décisive, d'une vertu créatrice, qui n'est plus nécessaire aujourd'hui.

[...] L'"homme de Lascaux" créa de rien ce monde de l'art, où commence la communication des esprits. [...] À Lascaux, ce qui, dans la profondeur de la terre, nous égare et nous transfigure est la vision du plus lointain. Ce message est au surplus aggravé par une étrangeté inhumaine. Nous voyons à Lascaux une sorte de ronde, une cavalcade animale, se poursuivant sur les parois. Mais une telle animalité n'en est pas moins le premier signe *pour nous*, le signe aveugle, et pourtant le signe *sensible* de notre présence dans l'univers. » Bataille (1955:11).

à « l'intégrité narcissique⁴³ ». À travers différentes études de cas, M'Uzan pose la question de l'impulsion artistique via le « retour à l'enfance » et pense le geste d'écrire et celui de dessiner de manière complémentaire, comme deux manières de rétablir l'intégrité narcissique. D'autre part, comme dans les ouvrages cités précédemment, création littéraire et enfance sont profondément liées. Cependant, tandis que le retour à l'enfance présenté par Bataille relève principalement de la capacité de retrouver la liberté d'un âge où les filtres de la conscience « adulte » ne freinaient pas les actions; en psychanalyse, ce recul temporel est abordé comme une régression. Le sujet-écrivain est ramené aux premiers traumatismes de son enfance et, en cela, il régresse vers une époque où son Surmoi n'était pas aussi clairement défini. M'Uzan stipule que celui qui écrit réagit à un état de « saisissement⁴⁴ » qu'il vit comme un traumatisme. Pour parvenir à le surmonter, il rejoue les gestes qui lui ont permis, enfant, de passer par-dessus ses premières blessures narcissiques :

Ce n'est qu'au moment où des pulsions se dégagent et se cherchent des objets, tandis que le monde extérieur commence à être reconnu comme tel, que des tensions naissent, engendrant une situation traumatique que le sujet va devoir affronter. Cette nécessité vitale le conduit à élaborer l'expérience par le moyen qui lui est le plus immédiatement accessible : une représentation de sa situation qui est une tentative de synthèse, une recherche d'unité. (M'Uzan, 1977:7)

La recherche d'unité, incarnée dans une représentation détournée de la situation traumatique, se trouve pour l'écrivain dans le livre, objet fermé, ayant une structure narrative qui commence quelque part et se termine quelque part, ce qui lui permet de

⁴³ « Née de facteurs complexes où la nostalgie du paradis narcissique perdu voisine avec les exigences discordantes des pulsions, l'œuvre, produit d'une élaboration synthétique, objet fini, complet, doué d'efficacité, donc puissant, est représentée dans l'inconscient par le phallus, qui est selon Grunberger l'emblème et l'image de l'intégrité narcissique. » M'Uzan (1977:11)

⁴⁴ « Le saisissement de Frobenius, tel que le je le comprends, correspond pour nous à ces états que définissent: 1) une modification de la naturelle altérité du monde extérieur; 2) l'altération de l'intimité silencieuse du moi psychosomatique; 3) le sentiment d'un flottement des limites séparant ces deux ordres, avec une connotation d'étrangeté. À cette transformation dans le rapport des investissements objectaux et narcissiques répond le sentiment éprouvé par le sujet d'un changement de sa position à l'égard du monde, voire de sa propre identité. L'état de saisissement qui y est lié suscite la conscience d'entrer en rapport avec quelque chose d'essentiel et pourtant d'ineffable. » (M'Uzan, 1977:6).

partiellement résoudre le conflit narcissique que le traumatisme a engendré. Le mécanisme repose sur une série de déplacements mentaux qui, sous le regard castrateur du Surmoi, font appel à la faculté d'imagination. Cette dernière permet de rejouer la scène traumatique en transformant les objets touchés par les pulsions destructrices. Ces pulsions occupent d'ailleurs un rôle important dans l'origine du geste d'écrire, car l'impulsion créatrice naît du désir de passer outre la pulsion destructrice, en détournant l'agressivité sur un objet fantasmé. Cet objet, M'Uzan en fait une image, au sens large, et établit que l'addition de plusieurs images forme les piliers de la construction mentale préalable à l'œuvre d'art. L'agencement d'images est le geste salvateur qui permet à l'esprit sain d'« affronter le danger interne d'être radicalement submergé par la somme des excitations engagées; [de] vivre la montée des pulsions destructrices; puis [de] renoncer au besoin de détruire l'objet. » (M'Uzan, 1977:9) Il explique, plus précisément que :

Ce programme ne peut être réalisé économiquement que par une mise en scène de la situation qui, en projetant des images et des formes reliées entre elles dans un ordre significatif, absorbe, lie et intègre les tensions, de telle sorte que le fantasme n'est pas seulement une expérience passivement subie, mais prend jusqu'à un certain point l'efficacité d'un acte. (M'Uzan, 1977:9)

Les études de cas cliniques présentées dans ce chapitre s'avèrent particulièrement révélatrices. M'Uzan relate entre autres le cas de Louise, une patiente de dix-huit ans atteinte de troubles digestifs majeurs. La jeune fille, quelques années avant le début de la cure, dessinait, mais elle s'est interrompue rapidement pour se consacrer à l'équitation « une activité purement motrice, ayant à certains égards la valeur d'une régression topique » (M'Uzan, 1977:12). Au bout de deux ans de thérapies, elle se remet à dessiner des chevaux « assez mal d'ailleurs, car elle est incapable de reproduire les sabots et les jambes (M'Uzan, 1977:13) ». M'Uzan interprète :

Ils la représentent doublement; ils sont elle-même, pourvus par exemple d'une crinière semblable à sa propre chevelure, et en même temps ils illustrent le cours et les accidents de sa récupération, en particulier les suppurations diffuses qui affectent ses membres inférieurs (M'Uzan, 1977:13).

Pendant les premières années de la cure, la patiente ne parle que très peu, et l'accès au langage, la discussion réelle ne sont possibles que trois ans après le début de la démarche graphique, c'est-à-dire cinq ans après le début de la cure. Le cas est frappant : c'est indubitablement le fait de dessiner qui, chez la patiente, donne accès à la parole, aux mots.

Nous pourrions avancer que l'image occupe, dans cette perspective théorique, un rôle antérieur à la création de l'œuvre verbale, voire antérieur à l'émergence de l'idée de créer une œuvre textuelle. Cet élément se révèle particulièrement intéressant dans le contexte qui nous occupe, car il confirme l'idée que l'image (particulièrement certains types de dessins autographes) offre un accès plus direct à l'inconscient que ne le font les textes (nous y reviendrons). Contrairement aux codes du langage textuel, le langage visuel ne connaît aucune limite de sens. Cela est particulièrement vrai chez l'écrivain, dont la production graphique, lorsqu'elle existe, n'est généralement pas professionnelle et, n'étant pas destinée à la diffusion, n'a pas comme objectif la réparation d'une blessure narcissique. En outre, tandis que les mots imposent certaines balises de lecture, l'association d'images variées ouvre à une infinité d'interprétations possibles. Par ailleurs, c'est également là leur limite : dans la multiplicité des sens qui pourrait être attribués à une seule image (et qu'il faut multiplier par le nombre d'images accumulées), la psychanalyse n'offre pas d'outils d'analyse particuliers afin de déterminer le sens entendu par l'auteur, à moins que celui-ci, au cours d'une cure, parviennent à les énoncer lui-même. De fait, en ce qui a trait à l'étude des processus d'écriture, cette approche est limitée par le fait que « l'investigation psychanalytique des œuvres tient de la biographie par la restitution des conditions individuelles d'émergence du désir, de l'esthétique par la forme d'universalité selon laquelle, par constitution, le désir s'ordonne au réel. » (Kaufmann, 2015, s.p.).

1.3 Construction de l'imaginaire

Prenons un écrivain fictif et atemporel. Les plus anciens l'ont vu comme un « élu » à travers lequel les voix divines s'exprimaient, il était unique en regard des hommes normaux, mais pareil à tous les autres élus. Puis victime de la bile noire, loin d'être seul dans son cas, il est devenu une combinaison organique propice à la mélancolie et, à travers elle, à la production textuelle. Lorsque Diderot a établi que la *raison* était à l'origine des œuvres d'art, notre écrivain est devenu un être à part entière, distinct de ses semblables parce que percevant le monde d'une manière singulière. Plus tard, l'anthropologue l'a réfléchi en tant qu'être générique, incarnation des caractéristiques propres à un groupe donné, les « écrivains », et plus largement, les « artistes », en même temps que le psychanalyste le ramenait aux événements biographiques ayant modulés ses pulsions, ses blessures narcissiques et, à travers elles, son imagination.

Nous pourrions résumer la situation ainsi : notre écrivain n'est pas unique, mais sa voix, la manière qu'il a de raconter le réel, l'est. Et la question se pose : pourquoi choisit-il, parmi toutes les manières possibles d'écrire et parmi toutes les idées, son Idée, sa manière d'écrire ? La psychanalyse, grâce aux réflexions approfondies qu'elle pose sur le geste créateur, est l'approche théorique qui offre l'explication la plus précise à cette question, en avançant que « l'inconscient, le désir, le fantasme, la structure de l'œdipe, le narcissisme, les processus primaires de la condensation et du déplacement, la sublimation (Kaufmann, 2015 : s.p.) » sont la source de l'individualité auctoriale. Ces éléments formatent, partiellement du moins, la manière d'imaginer l'objet littéraire, de le penser, de se l'approprier. Cependant, cet imaginaire ne naît pas du néant. Même lorsqu'on le considère du point de vue de l'individualité de l'auteur, le geste d'écrire n'en est pas un entièrement solitaire. D'ailleurs, la psychanalyse elle-même présente la création d'une œuvre littéraire comme un mouvement de protection du Moi en étroite relation avec le monde extérieur :

Ainsi, entre une réalité extérieure momentanément altérée et un sujet dont l'identité s'est trouvée mise en question, s'édifie un nouvel objet, l'œuvre, qui

tient de l'un et de l'autre, tout en représentant un moment de leurs rapports réciproques. (M'Uzan, 1977:26)

La faculté d'imagination, qui permet l'émergence de l'œuvre, qui se trouve au cœur du mécanisme décrit ici, rejoint également la perception anthropologique du geste créateur. Par ailleurs, là où la psychanalyse parle du réel en tant que matériau de l'imagination, l'anthropologie et l'ethnologie parlent des contraintes sociales, et la sociocritique des topiques de l'imaginaire. Si ces termes relèvent de notions et de domaines d'études différents, ils décrivent tous les matériaux bruts à partir desquels la voix de l'auteur se construit, dans un mouvement de va-et-vient perpétuel. Ainsi, en ouverture à son ouvrage *Imaginaire social et littérature*, Jean-Charles Falardeau parle de « dynamismes qui télescopent les innovations individuelles et les contraintes sociales (1974:15) » tandis que Durand prend « comme hypothèse de travail qu'il existe une étroite concomitance entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques (1960:43) ». Impossible, donc, de penser le geste d'écrire comme l'élan unique d'un individu singulier, qui ne se rattacherait à rien. Le Yahvé de l'*Ancien Testament* est le seul être auquel, pendant des siècles, on a attribué la capacité de « créer » à proprement parler, c'est-à-dire celle de faire émerger le concret – le ciel, la terre, les étoiles, les animaux, etc. – du néant⁴⁵. Les écrivains qui *créent*, eux, le font nécessairement à partir de ce qui les entoure. Ils orchestrent⁴⁶ les

⁴⁵ Par exemple, dans leur *Encyclopédie*, Diderot et D'Alembert font de la « Création » l'œuvre exclusive du dieu juif et chrétien: « La création est l'acte d'une puissance infinie qui produit quelque chose, sans la tirer d'une matière préexistante. C'est une question assez problématique, si le dogme de la création a été soutenu par quelques philosophes payens, ou si les docteurs Juifs & les Chrétiens sont les premiers qui l'aient enseigné. Les savans sont partagés là-dessus : le sentiment de ceux qui soutiennent la négative par rapport aux payens, paroît le plus vraisemblable. Nous ne craignons point d'avancer sur la foi de leurs ouvrages, que tous les philosophes anciens ont crû que la matiere premiere avoit été de toute éternité. » (Formey, 4:439) L'usage du terme s'est transformé avec l'âge, mais il demeure d'abord associé à une force divine.

⁴⁶ Le terme vient des travaux de Maxime Prévost (2011) qui parle de Dumas comme d'un « écrivain-orchestrateur ». Le choix du terme nous semble heureux et représentatif. « Le roi du roman-feuilleton de la monarchie de Juillet, fort de la popularité des romans qu'il publie simultanément dans tous les grands titres de la presse parisienne, se considérait manifestement comme un « écrivain orchestrateur », l'un de ces élus du public qui s'octroient le mandat de réguler la sphère des discours et des représentations, c'est-à-dire de déterminer quels

matériaux qui se trouvent à portée pour en faire une œuvre personnelle, mais ces matériaux existent avant l'œuvre et lui survivent. L'univers romanesque est un monde en soi, et ce monde-là, élaboré à partir d'une interprétation du réel et à partir des topiques d'un imaginaire partagé, est lisible précisément parce que le lecteur se reconnaît, au moins partiellement, dans l'expérience du réel de l'auteur.

La cohérence d'une œuvre romanesque tient essentiellement à ce que celle-ci exprime une certaine « vision du monde », vision qui se manifeste plus ou moins explicitement par les décors spatiaux et les rythmes temporels, les conduites et les propos des personnages, les constellations de thème et de symboles qui structurent l'univers imaginaire. (Falardeau, 1974:95)

C'est à cette notion d'« univers imaginaire », omniprésente sous le nom plus simple d'imaginaire, en sociocritique, en anthropologie et en ethnologie, que nous souhaitons nous arrêter ici, car elle nous permettra de mieux cerner les matériaux bruts à la base du travail de l'écrivain et, ultérieurement, de démontrer la pertinence de l'étude des images qui forment le dossier génétique de leurs œuvres.

1.3.1 Une définition de l'imaginaire

La sociocritique prend pour acquis que l'ensemble des productions culturelles d'un temps et d'un lieu donnés participe d'un tout qui nourrit l'écrivain et se nourrit en même temps des œuvres qu'il produit. Pour cette raison, en littérature, ce domaine est le lieu d'étude des traces que « l'imaginaire social⁴⁷ » laisse dans le texte. Il s'agit d'une forme d'extension des études anthropologiques de l'imaginaire, dont la sociocritique ne se départit pas des concepts, mais à l'opposé de laquelle elle se limite

éléments devaient constituer la matière première de l'imaginaire collectif.» Texte disponible en ligne: <http://www.medias19.org/docannexe/file/307/prevost.pdf>.

⁴⁷ « Par l'expression « imaginaire social », on désigne l'ensemble des représentations imaginaires propres à un groupe social : les mythes, les croyances cosmiques et religieuses, les utopies. On suppose que cet ensemble, générateur de significations, participe à la vie commune, aux pratiques sociales : ce sont ces liens, ces implications du symbolique dans les pratiques qui retiennent particulièrement l'attention des analystes du social. » (Ansart, 2015, s.p.)

généralement à la sphère de l'écrit⁴⁸. Plus largement, nous pouvons avancer que l'analyse des imaginaires est une forme détournée d'étude des processus d'écriture ou, à tout le moins, de l'un des éléments constitutifs de l'impulsion littéraire. De fait, la sociocritique repose sur l'idée que les textes portent en eux les traces de référents partagés qui permettent de mieux comprendre les mouvements qui agitent l'écrivain et le monde dans lequel il s'inscrit⁴⁹. L'œuvre que l'auteur produit se nourrit de l'imaginaire social en même temps qu'elle l'alimente, par la reconduction ou la transformation des clichés, par la production d'un discours complémentaire ou marginal à celui de son époque, etc.

Il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social... nous postulerons une fois pour toutes qu'il y a genèse réciproque qui oscille du geste pulsionnel à l'environnement matériel et social, et vice versa... Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif. (Durand 1960:31).

Cet imaginaire social, Wunenburger (2003:5) le dit composé de l'ensemble des « fantasme, souvenir, rêverie, rêve, croyance invérifiable, mythe, roman, fiction [...] » englobant « les conceptions préscientifiques, les croyances religieuses, les mythologies politiques, les stéréotypes et préjugés sociaux, les productions artistiques, la science-fiction, qui inventent d'autres images de la réalité ». Nous ajouterons ici qu'il faut le

⁴⁸ Dans son ouvrage « Imaginaire social et littérature », Falardeau (1974:63) cite fort à propos Gérard Genette, à ce sujet: « La littérature n'est pas seulement une collection d'œuvres autonomes ou s'influençant par une série de rencontres fortuites et isolées; elle est un ensemble cohérent, un espace homogène à l'intérieur duquel les œuvres se touchent et se pénètrent les unes les autres; elle est aussi, à son tour, une pièce liée à d'autres dans l'espace plus vaste de la "culture" ou sa propre valeur est fonction de l'ensemble » (Genette, « Structuralisme et critique littéraire », *Figures*, Seuil, 1966:165).

⁴⁹ Falardeau explique « À la différence de Goldmann, il faut aussitôt préciser que [l'œuvre romanesque] est une émanation à la fois de l'écrivain et du milieu social auquel il appartient. » (1974:95-96).

considérer comme une matière toujours mouvante, qui rassemble tous les éléments formant la spécificité d'un peuple ou d'une population donnée en même temps qu'il contient également des archétypes universels récurrents, partagés à travers les âges par des populations qui n'ont pas nécessairement eu de contact entre eux⁵⁰.

À mi-chemin entre l'ethnologie et la psychanalyse, cette étude de l'imaginaire nous intéresse particulièrement, car elle permet de préciser le double mouvement de la pensée auquel participe l'image dans le processus de production des œuvres littéraires.

1.3.1.1 *Aparté terminologique*

Avant d'aller plus avant, il importe de poser quelques précisions terminologiques afin de préciser ce que l'on entend ici par imaginaire, image et imagination. De fait, les mots se substituent parfois dans les ouvrages qui s'y intéressent⁵¹, comme si parler de l'un, c'est parler des autres. Or pour les besoins de cette thèse, il nous semble impératif de distinguer les termes, qui en dépit de leur racine étymologique commune – *imago*, c'est-à-dire « portrait » en latin classique –, n'ont pas évolué de la même manière, et ne signifient pas la même chose. Si l'on pense l'imaginaire comme l'ensemble des productions culturelles, idéologiques et discursives propres à une population donnée⁵², l'imagination référera ici à la **faculté** qu'a l'individu d'orchestrer les matériaux de l'imaginaire, afin d'en faire émerger un objet inédit, personnel, qui pourrait être un texte de fiction ou une œuvre d'art, mais également une théorie scientifique, une invention technologique, etc. Falardeau (1974:109) affirme :

⁵⁰ Durand, dans *Structure anthropologique de l'imaginaire* (1960), une étude abondamment citée par les chercheurs en sociocritique, expose ces différents archétypes et en explique la résurgence fréquente dans les mythes de telle ou telle société, les associant souvent à de grands états humains (la peur de la mort, la transgression, les pulsions sexuelles, etc.), eux-mêmes au cœur des analyses psychanalytique et anthropologique du geste créateur.

⁵¹ Chez Durand par exemple, le mélange des termes est particulièrement flagrant.

⁵² Voir à ce sujet l'ouvrage de Régine Robin et Marc Angenot: *La sociologie de la littérature: un historique* (1993).

« L'imagination est inséparable de l'activité de la conscience ». Elle est un mouvement de l'esprit. Qui plus est, si l'imagination permet à un sujet d'organiser une partie de la matière de l'imaginaire en un objet intelligible pour d'autres individus, elle est également la faculté qu'ont ces autres individus de s'approprier les matériaux qui naissent de cet acte d'imagination, notamment grâce aux référents de l'imaginaire social partagés par l'émetteur et le récepteur. En littérature, l'imagination est la capacité d'utiliser et d'interpréter les images tirées de l'imaginaire social afin, 1.en amont, d'en produire un objet littéraire et 2.en aval, de le décoder.

Nous considérons l'œuvre en tant qu'univers imaginaire global : œuvre produite par un créateur qui est un être imaginant, œuvre qui s'adresse à un lecteur qui est aussi un être imaginant. (Falardeau, 1974:107)

Nous entendons toujours, par le terme image, la même chose que ce qui a été défini dans l'introduction. Nous nous en tiendrons à cette définition spécifique, en ajoutant que lorsqu'il est question d'imagination ou d'imaginaire, les « images » n'ont pas nécessairement besoin de support pour exister. L'image est un fragment visuel constitutif de l'imaginaire, que l'individu peut convoquer lorsqu'il utilise son imagination. Les images fixées sur un support et perceptibles par d'autres individus que celui qui les imagine, en sont une manifestation externe.

Nous pensons que ces images-là – celles fixées sur un support –, qu'elles soient autographes ou non, sont des outils indispensables à la compréhension des processus d'écriture des auteurs qui les colligent parce qu'elles permettent d'appréhender une partie de leur impulsion créatrice – tant du point de vue psychanalytique qu'anthropologique ou sociologique –, entre autres en facilitant la compréhension des différentes étapes ayant été nécessaires à la rédaction d'une œuvre donnée; mais aussi en offrant un accès, d'une manière beaucoup plus directe que le texte lui-même, à certains éléments constitutifs de l'imaginaire social auquel cet écrivain puise son Idée.

1.3.2 L'outil « critique génétique »

Si l'on pense le corpus d'images associé à une œuvre littéraire comme étant un ensemble de fragments tirés de l'imaginaire social dans lequel évolue son auteur, l'analyse des manuscrits et une compréhension approfondie de la manière dont l'image y intervient se révèlent une voie privilégiée de la compréhension du processus rédactionnel qui a permis la création de ladite œuvre, ce qui ne peut qu'entraîner une compréhension accrue de l'acte d'écrire en lui-même.

Parce qu'elle s'appuie sur des traces tangibles, c'est-à-dire l'ensemble des éléments qui composent le dossier génétique⁵³ d'une œuvre donnée, la critique génétique apparaît comme un moyen prudent de se rapprocher du processus créateur des écrivains et d'en comprendre les mécanismes. Par ailleurs, certaines limites inhérentes à ce champ de recherche nous amènent à considérer la critique génétique comme un outil plutôt que comme une fin en soi. D'abord, la place de l'image y est considérablement limitée (nous reviendrons aux raisons de cette méfiance). Dans son ouvrage *Éléments de critique génétique : Lire les manuscrits modernes*, Almuth Grésillon compare son champ de recherche à certaines autres approches théoriques de la littérature ainsi :

S'opposant à la fixité et à la clôture textuelle du structuralisme, dont elle a néanmoins hérité les méthodes d'analyse et les réflexions sur la textualité, donnant la réplique à l'esthétique de la *réception* en définissant les axes de l'acte de *production*, la critique génétique instaure un nouveau regard sur la littérature. Son objet : les manuscrits littéraires, en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir. Sa méthode, la mise à nu du corps et du cours de l'écriture, assortie de la construction d'une série d'hypothèses sur les opérations scripturales. Sa visée : la littérature comme un *faire*, comme activité, comme mouvement. (1994:7)

⁵³ Dans son ouvrage *Éléments de critique génétique*, Almuth Grésillon définit le dossier génétique comme étant « [l'] ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d'une œuvre ou d'un projet d'écriture, et organisés en fonction de la chronologie des étapes successives. » (1994:242)

Nous le voyons clairement : cette définition s'attarde aux « opérations scripturales » et, par conséquent, ancre la critique génétique dans l'analyse de l'écrit, faisant fi du paratexte iconographique, pourtant primordial en vue d'une interprétation complète du « mouvement » de la création. Certes, la chercheuse n'ignore pas entièrement la question de l'image, elle la mentionne très brièvement, plus loin dans le volume, mais cette intervention sert principalement à signaler l'impuissance du généticien confronté aux notations qui ne relèvent pas du langage verbal :

Si nous insistons sur cet éclatement des signes graphiques dans l'espace-page, c'est que ce type de manuscrits soulève des problèmes insoupçonnés pour le généticien chargé de traduire les indices spatiaux en marques temporelles, reflétant à leur tour la chronologie des opérations d'écriture. Par quel bout cela a-t-il bien pu commencer? Quel est l'ordre de préséance entre une note marginale et la plage du texte? Entre écriture et dessin? Que reste-t-il à dire, une fois passé le premier charme de ces pages-paysages? (Grésillon, 1994:54).

Or, des études ultérieures démontrent que certaines méthodes peuvent être employées afin de résoudre le problème de l'élaboration chronologique de la page⁵⁴.

D'autre part, l'approche génétique est limitée par son ancrage dans l'individualité auctoriale. Les généticiens ne s'intéressent pas ou peu à la mise en relation de

⁵⁴ Par exemple, dans son article « Dostoïevski, le dessin comme écriture », Konstantin Barsht développe notamment une série de règles qui lui permettent de déterminer l'ordre dans lequel Dostoïevski remplissait les feuillets de ses manuscrits :

« Cet ensemble de règles permet de restituer, dans chaque cas particulier, une succession chronologique dans le remplissage de l'une ou l'autre page, de répondre par exemple à la question : est-ce le dessin ou la note verbale qui apparaît en premier? En effet, en présence d'un dessin de grand format, disposé au centre, on peut affirmer que tous les autres éléments sont apparus plus tard, avec les notes, et qu'il a été inscrit sur la page en premier — ce que confirment habituellement la disposition même du texte, les déplacements de mots qui entourent, contournent le dessin. Si l'on trouve ces éléments sur une page, alors, de fait, le remplissage de la feuille se déroule dans cet ordre :

- 1. Un portrait central de grand format;
- 2. Des notes en écriture cursive;
- 3. Des portraits de petit format (sur un espace libre, souvent en bas ou à gauche);
- 4. Des notes en écriture cursive (dans les marges, souvent selon un angle de 90° ou 180° par rapport aux inscriptions précédentes). » (2007:117)

différentes pratiques littéraires entre elles. Cette limite, inhérente au domaine, pose problème lorsqu'il s'agit de comprendre le fonctionnement plus large de l'image, dans le processus d'écriture des œuvres littéraires en général, afin d'en dégager les grandes tendances.

Pour ces raisons, donc, nous considérons la critique génétique comme un outil principalement utile en amont des analyses présentées dans les prochains chapitres et en amont également de la typologie de la production graphique des écrivains que nous définirons plus précisément dans les prochaines pages. Il importe par ailleurs de souligner que ladite typologie ne peut elle-même être considérée autrement que comme un outil facilitant la compréhension de l'image dans les manuscrits des écrivains, duquel, nous l'espérons, le généticien bénéficiera également.

1.4 L'image, objet légitime de recherche en littérature?

1.4.1 Valeur et fonctionnalité de l'image

« Le manuscrit littéraire est-il un objet légitime de la recherche sur l'image? » La question, formulée par Louis Hay (2009⁵⁵) en ouverture de son article « Images du manuscrit I », témoigne du problème que pose la pertinence du langage non verbal dans un champ tout entier orienté par le texte. Cette hésitation n'est pas nouvelle : vingt ans plus tôt, Jean Gaudon s'y confrontait déjà :

La notion de « dessin d'écrivain » est-elle, en soi, intéressante, je ne sais. Le dénominateur commun reste en effet un lien artificiel et fortuit : on pourrait tout aussi bien collectionner les mèches de cheveux des peintres ou les dessins des agents de la S. N. C. F. Pour donner au rassemblement [...] un sens, il faudrait pouvoir démontrer que ces écrivains dessinent en tant qu'écrivains, et déterminer l'incidence de cette qualité sur leur production graphique. Sinon, la rencontre des deux activités restera anecdotique. (1989:115)

⁵⁵ Texte disponible en ligne: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=441337>.

Si, en 1989, la critique génétique était un champ émergeant de l'analyse littéraire⁵⁶ – les premiers travaux orientés par ses préceptes datent des années 70 –, il est étonnant de constater qu'encore aujourd'hui, ces images continuent de susciter la suspicion des chercheurs en littérature, cela en dépit du fulgurant essor des études pluridisciplinaires et intermédiatiques.

Une partie de ces réticences semble relever de l'angle sous lequel certains généticiens abordent la question des dessins d'écrivains. Les cas de Gaudon et de Hay sont éloquentes : à vingt ans d'intervalle, ils interrogent tous deux la *valeur* de l'image plutôt que sa fonctionnalité. Évidemment, le rapport fétichiste que les collectionneurs entretiennent avec les dessins d'auteurs ne justifie pas l'étude de ces documents, et il paraît vain de chercher à démontrer, comme le voudrait Gaudon, l'incidence d'une fonction (celle de l'écrivain en l'occurrence) sur une production graphique somme toute peu abondante. L'approche opposée – déterminer l'incidence de la production graphique d'un écrivain sur son travail d'écriture – est une approche nettement plus prometteuse et signifiante⁵⁷. On peut aboutir au même constat chez Louis Hay : à la question « Le manuscrit littéraire est-il un objet légitime de la recherche sur l'image? », la réponse est manifestement « non ». Il existe d'innombrables espaces

⁵⁶ Jusqu'au milieu des années 1990, les ressources méthodologiques demeurent encore, partiellement, à préciser. Almuth Grésillon ne publie son ouvrage *Éléments de critique génétique : Lire les manuscrits modernes*, qui sert de référence incontournable en la matière, qu'en 1994, et la revue *Genesis*, consacrée à l'étude des manuscrits, paraît pour la première fois en 1992. L'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) a pour sa part ouvert ses portes en 1982 (voir à ce sujet la brochure du Centre National de Recherche Scientifique [CNRS] de 1988).

⁵⁷ C'est d'ailleurs vers cette voie que se dirigent, progressivement, les études en critique génétique. Dans la conclusion de l'ouvrage *Dessins d'écrivains, de l'archive à l'œuvre*, qu'elle a dirigé avec Yves Chevretil Desbiolles et Claire Paulhan, Claire Bustaret confirme que c'est l'influence de l'image sur l'identité de l'écrivain qui importe, non l'inverse : « Du point de vue des écrivains, la pratique graphique en dilettante se justifie sans doute moins en terme de compétences – “ce que je fais n'a guère de nom”, avoue Roland Barthes dans “Le degré zéro du coloriage” en 1978 – qu'en tant qu'activité cursive et intermittente. Celle-ci est toujours située relativement à l'activité d'écriture, dont elle constitue tantôt un support – relais spatialisé de la remémoration chez Stendhal, de la projection chez Zola – tantôt un contrepoint [...]. En ornant leurs manuscrits, poètes et romanciers valorisent aussi la dimension artisanale du métier d'écrivain, notamment dans les années qui entourent l'adoption de la machine à écrire, mais également sous l'influence plus ou moins intime d'artistes de leur entourage. » (2011:262-263)

artistiques mieux adaptés aux recherches iconographiques que les manuscrits d'écrivains. Par ailleurs, on peut avancer sans risque une réponse affirmative à la question inverse : « L'image est-elle un objet légitime de la recherche sur les manuscrits littéraires ? » Ou, plus précisément : l'image peut-elle révéler quelque chose sur les manuscrits et le processus d'écriture des écrivains que ne sont pas à même de dévoiler les seules données textuelles⁵⁸ ?

1.4.2 Problèmes liés à l'étude des dessins d'écrivains

Certes, l'analyse de documents iconographiques pose certains défis qui justifient partiellement la prudence des chercheurs et le peu d'études encore publiées sur le sujet⁵⁹. D'abord, l'état même de ces traces graphiques – produites par des écrivains et non par des artistes – les écarte d'emblée du champ d'études des historiens de l'art, qui n'y voient pas d'intérêt artistique particulier. Ce désengagement semble d'ailleurs légitime, du moins dans la plupart des cas, car le dessin d'écrivain, s'il lui arrive de répondre à une véritable démarche esthétique, n'a généralement pas de visées artistiques⁶⁰ et ne se destine à aucune diffusion immédiate⁶¹, se coupant par là des

⁵⁸ Les travaux de Louis Hay, notamment celui publié dans le n° 32 de la revue *Genesis*, « Défense et illustration de la page » (Hay, 2014) témoignent toutefois de l'intérêt que porte le généticien à tous les éléments paratextuels des manuscrits. La question qu'il pose – certes maladroitement – dans l'article « Images du manuscrit 1 » n'exprime pas nécessairement toute sa pensée (elle sert plutôt à introduire son propos), mais traduit tout de même les hésitations qui entourent l'image dans la communauté scientifique.

⁵⁹ « Les conditions de production, de l'interprétation du dessin ornant un manuscrit, de son rôle autobiographique, de sa relation au *work in progress* et à l'œuvre d'art, ont été peu analysées jusqu'ici, et encore plus rarement en fonction des archives elles-mêmes qui les montrent *in situ*. » Paulhan (2011:11).

⁶⁰ La qualité graphique des dessins et griffonnages d'écrivains n'est pas un facteur influençant leur production. Claire Bustarret explique d'ailleurs que « Loin d'être réservée aux artistes polyvalents, tels Max Jacob, Jean Cocteau ou Henri Michaux, la pratique du dessin ou plus spécifiquement du griffonnage est courante chez de nombreux écrivains, y compris ceux n'ayant aucune prétention à "savoir dessiner". » (2011:157) Elle corrobore en ce sens les propos de Jean Gaudon « Dans cette quantité de dessins, qui ne sont jamais des pièces à conviction, mais qui stimulent assez la réflexion pour que des hypothèses invérifiables soient lancées, le critère de qualité ne joue aucun rôle. » (1989:139)

⁶¹ Dans son article « Topographie de l'autoportrait griffonné », Claire Bustarret souligne que « Victor Hugo qualifiait ses propres dessins, dans une lettre adressée à Paul Meurice en 1863, de "griffonnages [faits] pour l'intimité et l'indulgence des amis tout proches". S'ils sont portés aux yeux d'autrui, c'est non pas sur le mode de

deux éléments qui pourraient faire de lui une œuvre d'art à proprement parler. Les littéraires, habitués quant à eux au travail sur le texte, manquent souvent des outils nécessaires pour aborder ces notations picturales⁶² que les éditeurs boudent également, vu le coût élevé de leur reproduction en facsimilés⁶³. La position des écrivains, souvent réticents à partager ces gribouillis réalisés pour eux-mêmes, ne contribue pas non plus à accroître l'attention que les chercheurs y prêtent. Claire Bustarret explique à ce sujet que :

La notion de griffonnage, associée à l'espace graphique privé et peu normatif du brouillon, permet de prendre quelque distance à l'égard de la catégorie du « dessin d'écrivain », expression qui présuppose une dimension esthétique appliquée a priori à un genre graphique recouvrant en fait des objets fort disparates et de multiples fonctions. En tant que pratique comme dans l'évaluation de ses résultats, le griffonnage est le plus souvent disqualifié par les écrivains eux-mêmes comme par les critiques (2011:158).

L'étude de ces images est en outre complexifiée par les différents supports, souvent difficiles d'accès, sur lesquels elles sont consignées. Généralement dispersées sur divers manuscrits (c'est là leur principal intérêt), ces notations graphiques sont conservées, éparses, à travers les autres documents qui forment le dossier génétique d'une œuvre, et il faut d'ordinaire de longues heures de recherche (ou beaucoup de

l'œuvre à admirer, mais en tant que preuves d'amitié, autorisant un certain abandon, voire une transgression des règles tacites de la correspondance, à commencer par celle de la lisibilité » (2011:160-161).

⁶² « Le brouillon se lit parce qu'il donne à voir du texte même fragmentaire et inachevé, mais il s'agit d'une "lecture" qui nécessite, outre le déchiffrement, une interprétation et une reconstitution de la logique et de la séquentialité narrative. Le tracé libre en revanche ne possède pas de code de lecture, il rompt la lisibilité lorsqu'il s'interpose entre deux mots.

Pour le prendre en compte il faut introduire du métatexte, du descriptif, des mots que l'on ajoute à la complexité du brouillon lui-même et qui ne facilitent pas son énonciation. D'où sans doute le fait que le signe graphique soit négligé. La lecture intervient comme mesure de l'extrême lisibilité. » (Crasson, 2013:17)

⁶³ Dans son article « Les dessins d'écrivains : prélude à une approche sémiotique », Serges Sérodes déplore « l'indifférence symptomatique des éditeurs ». Sérodes (1996:95). Cette indifférence est également abordée dans l'article « Topographie de l'autoportrait griffonné », par Claire Bustarret : « La difficulté dont ont longtemps témoigné les éditeurs et les critiques littéraires à prendre en compte cette dimension graphique, se contentant de l'éliminer purement et simplement du texte imprimé, ne tient pas seulement à une dépréciation esthétique, elle s'explique sans doute par la relation assez aléatoire des formes griffonnées à la production du sens. » (2011:163-164)

chance) pour repérer un petit lot d'images intéressantes dans les archives d'un auteur qui n'est pas reconnu pour ses manuscrits illustrés.

Difficile, donc, de reprocher au milieu universitaire de ne pas avoir fait de l'image un lieu privilégié de la recherche en critique génétique. Le vrai problème nous paraît plutôt tenir au silence qui entoure parfois les traces graphiques incluses dans des manuscrits déjà en cours d'analyse. En négligeant la production picturale des écrivains qu'ils étudient, les généticiens qui ignorent ces images se privent d'un outil essentiel à la compréhension du processus créatif de leur auteur-sujet.

1.4.3 Une porte ouverte sur l'avenir

Le portrait des études dédiées aux images dans les manuscrits, pour sombre qu'il soit, s'éclaire progressivement. De fait, en dépit de ce triste état des lieux, depuis les années 2000 et plus particulièrement depuis 2009, les recherches sur l'image occupent une place croissante dans les colloques et les publications consacrés à la critique génétique. En 2002, un colloque était organisé par l'ITEM dont le titre à lui seul révélait la place ambiguë de l'image dans ce champ théorique. Intitulé « Le dessin dans les manuscrits littéraires est-il un défi à la critique génétique? », cet événement a ouvert la voie à une exposition itinérante, montée en 2009, qui rassemblait des archives et manuscrits ornementés : *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*. Les communications prononcées dans un colloque conjoint à l'ouverture de l'exposition ont donné lieu, en 2011, à la publication d'un ouvrage : *Dessins d'écrivains, de l'archive à l'œuvre*, qui a officiellement inscrit la pratique graphique des écrivains parmi les champs de recherche de l'ITEM. Enfin, en 2014, un numéro entier de la revue *Genesis* intitulé « Verbal/Non verbal » illustre le long parcours des chercheurs dont les travaux commencent à interroger les traces non textuelles de la subjectivité de l'auteur :

Partis à la recherche d'un texte en devenir, d'une séquence d'inscriptions verbales les chercheurs ont découvert dans les manuscrits un univers de signes

dont le sens, tour à tour, se dissimulait et se révélait au-delà des mots. [...] Depuis, le contexte scientifique a considérablement évolué. Des recherches qui se réclament d'un « *iconic turn* » se sont développées sur le plan international pour analyser les significations véhiculées par les images et signes non verbaux. [...] Les sciences cognitives ont montré la spécificité de l'expression écrite du langage, éclairant ainsi l'importance de la transition entre verbal et non verbal. [...] Les nouvelles voies qu'offre à la recherche l'étude des relations entre verbal et non verbal ont suscité un courant de recherches dont ce numéro de *Genesis* manifeste déjà la richesse (Crasson & Hay, 2013:7).

L'émergence de ce nouveau « courant de recherche » permet donc d'espérer une meilleure analyse des notations graphiques d'écrivains dans les années à venir, et confirme le besoin de plus en plus pressant d'outils de recherches et d'une nomenclature efficaces. De fait, si, depuis le milieu de la dernière décennie, les dessins occupent une place croissante dans l'analyse des avants-textes et des manuscrits⁶⁴, une vision globale du phénomène reste à élaborer et les modèles de référence sont toujours à créer⁶⁵.

1.4.4 *Ce que l'image pourrait dévoiler*

Nous ne pensons pas que l'analyse – typologique, génétique, anthropologique, psychanalytique, ethnologique ou sociocritique – des images apporte LA réponse aux questions de la création littéraire, de son origine ou de son fonctionnement; nous avançons cependant que ces images sont, au même titre que toutes les traces textuelles qui entourent une œuvre littéraire, un moyen privilégié de comprendre les mécanismes derrière le texte et la manière dont l'auteur orchestre les fragments de

⁶⁴ En 2011, Benedetta Zaccarello reconnaissait l'importance de ces images et expliquait que les dessins d'écrivains témoignent « d'une "logique du sensible" à l'apport non négligeable du point de vue génétique : car même considérés comme des temps d'arrêt et de suspens de l'écriture, ils semblent susceptibles de faire foisonner la rédaction en lui opposant résistance, ou en amplifiant l'imaginaire subjaçant. » (Zaccarello, 2011:72).

⁶⁵ Déjà en 1994, Grésillon affirmait : « le généticien a besoin de modèles de référence qui lui permettent de mieux situer et identifier les tracés individuels, mais ce type d'études et de répertoires lui fait cruellement défaut. » (1994:51)

l'imaginaire social au sein duquel il évolue. Plus important encore : nous ne pensons pas que la grande question de la création appelle une réponse complète. Les approches théoriques explorées dans ces dernières pages tentent d'élucider un mystère qui, si résolu, entraînerait avec lui la disparition de ce que l'homme a de plus humain. Comment, à l'heure de l'intelligence artificielle, distinguer l'homme de la machine si l'on parvient à recréer le fil exact de la pensée créatrice, si l'on parvient à le reproduire numériquement⁶⁶?

En établissant, dans les prochaines pages, les différentes fonctions de l'image dans le processus d'écriture des écrivains, à la fois en nous fondant sur les études en critique génétique (chapitre 2) et sur une enquête sociologique détaillée (chapitre 3), nous contribuons à pousser plus loin la réflexion que les philosophes antiques, et tant d'autres après eux, ont entamé sur le mouvement créateur. Nous démontrerons en outre que le côté primitif de l'image par rapport au texte, c'est-à-dire sont antériorité, telle que perçue par Bataille et M'Uzan, est également avérée dans les manuscrits d'écrivains. Par contre, nous le verrons dans les chapitres 4 et 5, la compréhension des fonctions de l'image dans le processus rédactionnel des écrivains a une portée limitée lorsqu'il s'agit de comprendre l'émergence de l'Idée, et non les étapes de sa réalisation. La mécanique du geste créateur continue d'échapper, même à travers ce qu'il a de plus concret, à une logique reproductible. De fait, l'étude du geste que posent certains écrivains de produire ou de rassembler des corpus d'images apporte un éclairage supplémentaire aux différents éléments qui motivent l'impulsion créatrice, mais il n'explique pas l'impulsion elle-même. D'ailleurs, la singularité de l'usage de l'image dans le processus rédactionnel est son caractère intrinsèquement

⁶⁶ La nouvelle *Le robot qui rêvait*, d'Isaac Asimov (1984) de même que le film qui en a été tiré *I, Robot* (2004) et qui met en scène Sonny, un robot différent des autres, parce que capable de rêver, est une illustration formidable du phénomène. Si dans la nouvelle, c'est le rêve qui signale la résurgence d'un inconscient et d'une autonomie mentale, dans le film, l'éveil à la conscience des robots passe par la liberté d'agencer librement une série d'images (Sonny dessine entre autres un lieu qu'il ne cesse de voir en rêve) et de leur attribuer un sens personnel.

irrationnel, non pas dans le sens de « contraire à la raison », mais dans le sens « qui ne répond à aucune logique prédéterminée ». L'étude de ces traces graphiques ne peut donc qu'étendre le mystère du geste créateur, tout en dévoilant une facette supplémentaire – et trop souvent ignorée – de sa mécanique.

2 CHAPITRE II

UNE TYPOLOGIE DES NOTATIONS GRAPHIQUES D'ÉCRIVAINS

C'est en 2010, en constatant l'absence d'analyses génétiques à propos des images incluses dans le *Cahier des charges* de *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec (2001) que l'idée à l'origine de cette thèse est apparue. De fait, ce vide analytique a engendré une prise de conscience quant au manque d'outils disponibles pour réfléchir à l'image dans le processus d'écriture des écrivains et a instillé l'idée d'une typologie fonctionnelle. Les années suivantes ont été consacrées à la comptabilisation des ouvrages parus sur les dessins d'écrivains. Il s'agissait alors de définir les grandes tendances qui semblent se dégager de ces études ponctuelles. Ce regard empirique posé sur les analyses iconographiques publiées par les généticiens depuis le milieu des années 1980 permet de repérer certaines grandes tendances quant à l'usage que les auteurs littéraires font de l'image. Le relevé détaillé de ces différentes approches a abouti en une typologie, ici détaillée, qui vise essentiellement à préciser la relation **fonctionnelle** unissant l'image au texte dans les manuscrits d'écrivains.

D'emblée, il importe de préciser que cette approche est, dans son essence, opposée aux habitudes de la critique génétique. Louis Hay, qui déjà en 2009 se proposait d'élaborer une « typologie des images du manuscrit » – sans pour autant aller plus avant dans cette voie⁶⁷ –, ouvrait sa réflexion en affirmant que :

Tenter, comme je le fais, de définir une typologie à la fois fonctionnelle et formelle des images du manuscrit c'est pécher contre la méthode génétique,

⁶⁷ L'article « Images du manuscrit » (2009) (publié dans la revue *Litteratura e Arte, Revista annuale*) et plus précisément cette remarque à propos de l'élaboration – non aboutie – d'une typologie des images des manuscrits sont à l'origine de la présente thèse.

puisque l'on considère ainsi des figures singulières en dehors du réseau sémiotique qui leur confère la plénitude de leur sens (Hay, 2009:s.p.).

De fait, la généralisation nécessaire à la construction d'une typologie efficace implique une distanciation des pratiques individuelles des auteurs – véritable objet de la critique génétique –, et pour cela, la démarche entreprise dans le cadre de cette thèse ne relève pas directement de ce courant critique. Une approche globale a été privilégiée, dont l'objectif est, à terme, de permettre aux généticiens de mener plus facilement des analyses d'individualité auctoriale en leur proposant un outil comparatif et une nomenclature à même d'éclairer certains aspects de leurs recherches.

D'autre part, la catégorisation des notations graphiques d'écrivains implique, d'une certaine manière, l'existence d'un *genre* « dessin d'écrivain » ou « image d'écrivain »⁶⁸, dans lequel pourrait être inclus l'ensemble des traces graphiques de tous les manuscrits littéraires. Cette affirmation est certes audacieuse, mais elle s'avère également nécessaire pour envisager le phénomène dans son ensemble. En outre, la typologie le démontrera, il est possible de relier les dessins d'écrivains les uns aux autres, en dépit de leur singularité, selon la fonction qu'ils remplissent dans le processus rédactionnel de l'auteur qui les réalise ou les assemble.

2.1 Corpus iconographique visé

Avant-textes, brouillons, manuscrits, archives : les termes varient, d'un ouvrage à l'autre, mais l'objet d'étude de la critique génétique, lui, reste le même, soit l'ensemble de la documentation inscrite en amont de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire tout support

⁶⁸ À ce sujet, l'article de Thomas Clerc « Dessin de Roland » est particulièrement informatif : « Envisager le dessin d'écrivain, à partir de Barthes, comme un véritable genre est une hypothèse difficile à tenir, dans la mesure où l'individualité stylistique semble écraser toute catégorisation, mais il semble important d'essayer quand même : d'abord parce que ramener les dessins d'écrivains à une pure collection de singularités et de noms propres, c'est se dérober à une saisie générale du sens; ensuite parce que l'expression même "dessins d'écrivains", dans la mesure où elle crée une relation entre deux disciplines, invite à penser en termes d'oppositions complémentaires. » (2011:223)

qui porte des traces de la littérature en mouvement et du cheminement de l'idée jusqu'à l'œuvre⁶⁹. Les images qui nous intéressent répondent aux mêmes critères : non seulement elles cohabitent avec ces avant-textes, prémisses d'œuvres littéraires en devenir, mais elles font partie, au même titre que les traces verbales, du processus d'écriture. Afin de déterminer la pertinence d'une image en regard de ce mouvement de la pensée et de la main, plusieurs critères ont déjà été établis, qui tous se recoupent pour exclure les dessins non associés à un texte. Par exemple, Claude Debon explique, dans un article consacré à la pratique graphique d'Apollinaire :

On restreindra ici l'étude aux dessins d'« archives », qui se présentent sur des supports divers : carnets de notes, brouillons de poèmes, épreuves corrigées. Les dessins peuvent entrer dans des relations diverses avec le texte. Souvent marginaux, il leur arrive, sur une même page, de se mêler ou d'alterner avec lui. Certains sont autonomes, légendés ou pas. Seront donc concernés les dessins sinon toujours associés, du moins associables aux poèmes publiés et d'une manière plus générale à la création poétique. (2011:56)

Jean Gaudon exclut pour sa part « les dessins isolés, qu'ils se mêlent au texte d'une lettre ou qu'ils soient traités en souvenir indépendant », car « leur rapport aux textes est nul ou allusif. Lorsqu'ils font partie de cette catégorie des "souvenirs de..." [...] leur intérêt est plus biographique que littéraire » (1989:116-117). Nous nous conformerons ici à cette vision des choses, en précisant cependant que, s'inspirant de la critique génétique qui exclut d'emblée de son champ d'études les textes achevés⁷⁰, les illustrations **postérieures** à la rédaction d'une œuvre ne seront pas considérées dans notre typologie.

⁶⁹ Almuth Grésillon explique que « l'objet des études génétiques, c'est le manuscrit *de travail*, celui qui porte les traces d'un *acte*, d'une énonciation en marche, d'une création en train de se faire avec ses avancées et ses blocages, ses ajouts et ses biffures, ses pulsions débridées et ses reprises, ses relances et ses hésitations, ses excès et ses manques, ses dépenses et ses pertes. C'est le brouillon, avec ce que l'étymologie du terme évoque à la fois de boue et d'ébullition. » (Grésillon, 1994:33).

⁷⁰ « Il s'agit donc, on le voit, non point de ces manuscrits calligraphiés que certains auteurs fabriquent exprès, parfois après publication, pour les offrir aux amis ou pour en tirer quelque bénéfice pécuniaire en les proposant à la vente. Il ne s'agit pas davantage de ces copies au net représentées en fac-similé dans des éditions de luxe destinées aux bibliophiles et parfois "enluminées" par un peintre. » (Grésillon, 1994:33).

Il importe également de souligner que les images étudiées jusqu'ici par les généticiens ne comptent généralement que les dessins réalisés par les écrivains eux-mêmes. Cependant, afin de rendre compte de la pratique graphique de l'ensemble des auteurs – en incluant les écrivains contemporains, qui ont accès à toutes sortes de ressources dont les écrivains des XIX^e et XX^e siècles ne bénéficiaient pas – il est impossible de se prévaloir ici du même critère. Les images étudiées et incluses dans la typologie ne se résument donc pas aux seuls dessins autographes, mais englobent l'ensemble des notations visuelles bidimensionnelles que pourraient inclure les archives d'une œuvre donnée.

Soulignons enfin que, dans les pages qui suivent, la question de l'antériorité de l'image par rapport au texte est implicite. Comme les images étudiées font partie des dossiers génétiques des écrivains, elles sont assurément antérieures à l'œuvre littéraire achevée et sont – nous le verrons plus tard – généralement également antérieures à la production textuelle à proprement parler.

2.1.1 Lien direct, lien indirect : un préclassement nécessaire

Tous les écrivains qui dessinent ou rassemblent des images ne se prêtent pas à l'exercice de la même manière et les traces non verbales qu'ils produisent remplissent des fonctions variées dont la pertinence, en regard de la rédaction de l'œuvre littéraire, est inégale. Une première division typologique distingue donc les images qui influent directement sur l'écriture de celles qui ne la transforment que par ricochet. Parce qu'il y a les moments où l'auteur dessine « en sa qualité d'écrivain » (Gaudon, 1987) et d'autres où le dessin, même associé aux manuscrits d'une œuvre en particulier, remplit des objectifs qui ne sont pas directement liés à la rédaction du texte, il importe de distinguer l'impact direct ou indirect de chaque trace non verbale incluse dans les manuscrits de l'œuvre littéraire étudiée. Ce lien varie essentiellement selon le rôle que l'auteur lui-même attribue à l'image au moment où il la conçoit. Par

exemple, lorsqu'Émile Zola trace le plan géographique de Beaumont-l'Église en vue de rédiger son ouvrage *Le rêve*⁷¹, il se concentre explicitement sur un projet donné, et son dessin est entièrement orienté par le travail rédactionnel à venir. Le dessin sert le texte et ne remplit d'autres objectifs que de construire et fixer l'un des lieux du récit. Il s'agit donc d'une image en lien direct avec le processus d'écriture. Quand Perec, de son côté, gribouille de petites figures et des formes géométriques sur une page du *Cahier des charges de La vie, mode d'emploi*, ses esquisses ne sont pas liées au roman⁷². Elles relèvent plutôt du besoin de distraction de l'écrivain qui, plongé dans ses pensées, choisit de poursuivre le mouvement de la main en griffonnant, sans pour autant chercher à illustrer un concept ou une idée précise.

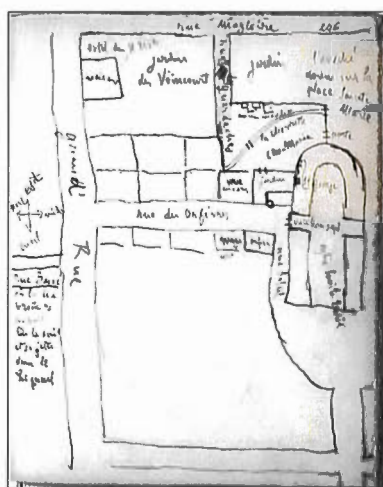


FIGURE 1 : EMILE ZOLA

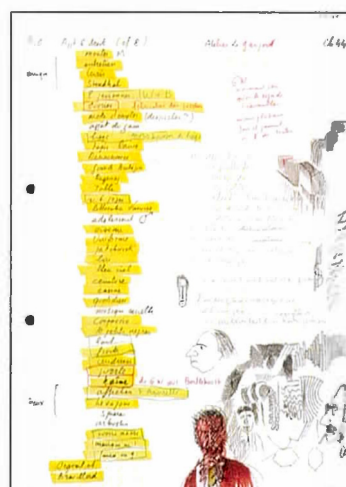


FIGURE 2 : GEORGES PEREC

Une fois cette première subdivision effectuée, les articles révèlent que les images des manuscrits se répartissent essentiellement en quatre catégories distinctes, qui seront

⁷¹ Des détails concernant cette image sont disponibles dans le dossier *Le Rêve de Zola* élaboré par les chercheurs de l'ITEM et disponible sur le site de la Bibliothèque Nationale de France *Gallica*, à l'adresse suivante: <http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola/>

⁷² Voir certaines pages de ce *Cahier des charges*, également disponible sur *Gallica*, sur le site de l'exposition *Brouillons d'écrivains*: <http://expositions.bnf.fr/brouillons/>.

ici nommées l'image de recherche, la note graphique, le dessin de délassement et la pratique esthétique. Enfin, certaines de ces catégories se subdivisent à leur tour, et l'ensemble de la typologie pourrait être résumé par le tableau suivant :

TABLEAU 1 - TYPOLOGIE DES IMAGES D'ECRIVAINS

Relation image-écriture directe	<ul style="list-style-type: none"> • Image de recherche 	<ul style="list-style-type: none"> • Préalable à l'écriture • Simultané à l'écriture
	<ul style="list-style-type: none"> • Note graphique 	<ul style="list-style-type: none"> • D'enquête • De soutien à la rédaction
Relation image-écriture indirecte	<ul style="list-style-type: none"> • Dessin de délassement 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Pratique esthétique 	<ul style="list-style-type: none"> • Pratique artistique indépendante • Illustration • Ornementation

Ce classement synthétise les phénomènes observés par différents chercheurs, qui ont parfois eux-mêmes proposé quelques modélisations des rôles du dessin d'écrivain, sans pour autant aller plus loin que quelques phrases éparses au sein d'un article portant sur un auteur en particulier. C'est le cas de Jean-Louis Lebrave qui, déjà en 1999, résumait les différentes fonctions directes que peuvent remplir les dessins d'écrivains dans son article *Les manuscrits entre la substance de l'expression et la substance du contenu* :

Sans examiner les dessins qui paraissent ne pas faire directement corps avec le processus d'écriture lui-même (pures illustrations, griffonnages, esquisses sans relation décelable avec le texte en train de s'écrire,...), plusieurs types seraient à distinguer selon qu'il s'agit de dessins de repérage (Hugo, Zola) permettant de faire l'économie d'une description dans une phase précoce de l'écriture, de

dessins complémentaires du texte avec lequel ils font corps (les dessins de Stendhal dans les manuscrits égoïstes), ou d'expédients pour résoudre un problème de « mise en langue ». (Lebrave, 1999:s.p.)

S'il propose là quelques avenues intéressantes, le chercheur semble par ailleurs vouloir exclure trop d'images qui, sans entretenir de lien direct avec le processus rédactionnel, participent du mouvement de l'écriture. Pour l'essentiel, il classe ici directement les écrivains dans des catégories, plutôt que de classer les différentes images d'un même auteur : un raccourci qu'il apparaît primordial d'éviter.

Afin de proposer une solution de rechange aux catégories créées pour illustrer le cas précis de tel ou tel auteur, et dans le but d'élaborer un outil qui permette ultérieurement de réfléchir au processus créatif, la typologie des images d'écrivains proposée ci-dessous fait la synthèse des articles précédemment cités et de plusieurs autres. L'idée n'est pas d'accoler des étiquettes aux auteurs, mais au contraire d'interroger la pluralité des fonctions que peuvent remplir les images chez un même écrivain, pour ensuite parvenir à mettre cette démarche en perspective avec celle d'autres auteurs qui auraient également une pratique graphique.

2.2 Typologie des images d'écrivains

2.2.1 *L'image de recherche*

L'image dite « de recherche » regroupe les traces graphiques qui contribuent à l'élaboration des idées derrière le texte ou à la résolution d'enjeux qui ne sauraient être traités par le seul moyen de l'écriture. Figuratif ou abstrait, ce type de notation facilite l'émergence du récit ou de la poésie en offrant à l'auteur d'explorer un concept, une sensation, un personnage, une intuition autrement que par des mots. Le geste de griffonner tient alors davantage à une action intérieure, corporelle, qui permet à l'écrivain d'entrer en lui et qui impulse le dévoilement des idées inconscientes. Le passage du langage verbal au langage visuel encourage une

intériorité de laquelle est entièrement exclu le lecteur : tandis qu'il dessine, l'écrivain ne s'adresse qu'à lui-même, il se laisse porter par le geste de la main, grisé par l'élan enfantin du signe⁷³ et libéré des attentes inhibitrices d'un lecteur hypothétique, de l'éditeur, etc. L'espace pictural est alors celui de l'intimité et de l'évasion.

Tandis qu'il note ses remarques dans son cahier, et qu'il dessine, songeur, les visages qui occupent son imagination, l'écrivain écarte, rejette même, toute possibilité d'un quelconque lecteur de ses notes, ou spectateur de ses dessins.
[...]

Le brouillon, qu'il soit verbal ou graphique, est de nature paradoxale, car tout en incarnant l'idée de l'œuvre future, il suppose dans le même temps, en qualité de lecteur, une tout autre conscience que celle à laquelle sera adressé le roman.
[...] Dans cette perspective, le brouillon se présente comme un discours temporairement réflexif. Et cela rend possible l'élaboration de signes conventionnels variés, d'esquisses et d'ébauches, de « méditations-notes » calligraphiques, de courts résumés, qui facilitent une fixation initiale de l'idée, quoique sous une forme presque toujours incompréhensible pour un observateur extérieur (Barsht, 2007:118-119).

Ce changement de disposition de l'esprit, qui passe du langage verbal au langage visuel, n'a pas pour seule conséquence d'exclure temporairement le lecteur du travail sur le texte; c'est également une manière, pour l'auteur, de changer de mode de pensée, et d'engager un dialogue entre image et mot duquel peut surgir l'œuvre. Cet échange intermédiaire est facilité par la proximité matérielle et physique qui lie le geste d'écrire à celui de dessiner, deux actions qui demandent les mêmes outils⁷⁴, mais qui ne sollicitent pas la même sphère cérébrale :

⁷³ « Lorsqu'un enfant apprend à écrire, il apprend le geste d'écrire à la main des lettres et des mots de la langue. Cet apprentissage exclut d'autres gestes, dont ceux de gribouiller ou de dessiner. Pour l'écrivain, toute transgression de l'écriture ou tout déplacement des codes de la langue est ce qui anticipe et rend possible le langage ordonné dans sa linéarité. Le visible prend place dans cet entre-deux : la règle, la convention, ce qui correspond à l'éloignement d'une enfance de l'écriture et ce qui a défait la page blanche de tous les clichés qui l'encombrent. » (Crasson, 2013:16)

⁷⁴ « Quelle est la nature du rapport entre l'acte d'écrire et l'acte de dessiner? Les premiers travaux en ce domaine ont tout naturellement insisté sur la parenté de ces deux activités de la main et sur la proximité dans le temps et l'espace de la page. Et il est vrai que les dessins partagent avec les inscriptions le même moment, le même support et bien souvent le même instrument. » Hay (2009:s.p.).

C'est précisément grâce à leur différence que l'image et le mot peuvent agir l'un sur l'autre. C'est par leur interaction qu'une dynamique de la création est relancée. Nous passons d'une problématique classique de la réception à une problématique, pour nous inédite, de la production des images. Les observations en sciences cognitives viennent à l'appui de cette démarche. Elles représentent l'acte d'écrire comme le résultat d'un apprentissage moteur que coordonnent dans le cerveau un « centre de l'écriture » et un pôle de la « cécité verbale » qui pilote – au rebours de son nom – la reconnaissance des mots écrits. Le dessin, au contraire, relève des aires de la reconnaissance des formes et de la perception de l'espace. Ainsi, lorsque la main dessine, l'acte d'écrire est interrompu et l'activité mentale emprunte une autre voie. [...] On comprend mieux combien les graphismes des manuscrits sont loin d'être un simple exercice d'illustration ou de divertissement. Elles permettent à l'esprit de se ressourcer à d'autres pouvoirs qu'à ceux de la langue (Hay, 2009:s.p.).

Ainsi, la continuité matérielle et physique qui existe entre le geste d'écrire et celui de dessiner contraste avec la discontinuité psychique qui survient lors du passage d'une activité à l'autre.

2.2.1.1 *L'image de recherche préalable à l'écriture*

L'utilisation de l'image de recherche peut survenir en cours de rédaction ou lors des étapes préparatoires à l'écriture. Dans ce cas de figure, on peut parler d'« images de recherche préalables » au travail littéraire. Celles-ci sont généralement moins orientées par le texte que les images de recherche qui apparaissent en cours de rédaction, parce que l'idée de l'œuvre à venir est encore floue, et que l'ensemble du projet prend la forme d'un problème à résoudre⁷⁵. Les images sont donc souvent très intuitives et ne répondent à aucun critère particulier. C'est le cas, par exemple, de certains dessins de

⁷⁵ « Le dessin ne constitue pas pour l'écrivain une concrétisation exacte de ce qui est représenté, mais bien plutôt un effort d'observation continu au fil des traits de la plume, une analyse physionomique permanente. Dessiner, c'est poser une question qui sera résolue par l'intrigue. » (Barsht, 2007:126).

Pascal Quignard, comme l'explique Irène Fenoglio dans sa contribution à l'ouvrage *Dessins d'écrivains : de l'archive à l'œuvre*⁷⁶:



FIGURE 3 : PASCAL QUIGNARD

Certains manuscrits de Pascal Quignard s'ouvrent, en effet, sur un dessin, fait à l'aube, au réveil, dans la représentation du rêve qui serait, sans cette pause blanche, en train de s'effiloche. Il a parlé [...] de ce moment le plus créateur pour lui qu'est le réveil, alors qu'il est encore dans le rêve qu'il tente de fixer sur le papier, par des mots, par des dessins parfois tracés à partir de taches de thé. [...]

D'autres manuscrits sont accompagnés de dessins « conscients » qui, tout à la fois, s'engagent dans le « projeté » encore flou de l'écriture à venir et engagent l'écriture même par leurs propres mouvements de représentation; les images, interpellées par l'œuvre en gestation tracent, dans leur matérialité graphique, le fantôme des phrases à venir. Dessiner est alors, peut-être, pour l'auteur, la seule manière de lire « for-intérieurement » l'œuvre qui s'initie, c'est-à-dire de commencer à l'écrire. (Fenoglio, 2011:138)

⁷⁶ Irène Fenoglio explique ainsi le « dessin pour *Boutès* » : « Il s'agit d'une composition de trois éléments, un tableau qui pourrait être celui issu d'un rêve. Quignard indique en légende l'origine ou ce dont il s'agit : "Paestum", "Montignac-Lascaux", "Héraclès, Orphée" ». Elle ajoute, après une analyse du contenu de la page: « Rien ne permet de l'affirmer, mais ce dessin, troisième étape folio de ce dossier de genèse, me semble être ce qui permet à l'auteur la création de *Boutès* par sa représentation corporelle. Le dessin, ombres et contours, est une sorte de rumination graphique performative: passant et repassant avec sa mine de plomb, l'écrivain va de la méditation à l'incarnation. Par le dessin, la création a lieu, entre l'inconscient et le conscient, comme une réminiscence à fixer. » (2011:151)

Le cas de Dostoïevski, abondamment étudié par Konstantin Barsht, s'avère également éloquent. Chez l'auteur, l'image survient clairement dans un premier temps de l'écriture :

Apparaissant dès le début de la « première étape » du mouvement de la pensée, l'expression graphique saisit avec rapidité et précision les images qui jaillissent dans la conscience de l'écrivain. Ensuite, la forme littéraire prend le relais de la forme visuelle, s'en éloigne pour aborder la « deuxième étape » du processus créatif (Barsht, 2007:118).

Plus précisément, l'écrivain doit fixer son idée de manière graphique avant d'entreprendre la deuxième phase du travail, qui consiste en une « traduction » de la forme visuelle vers le langage littéraire.

L'effort d'imagination créatrice qu'il déploie dans la mise en forme de l'« image intégrale » (expression de l'auteur) le conduit ensuite à la résolution de l'énigme de l'intrigue, dans laquelle ce signe initial s'incarne en mot et en acte. Mais ces « mots-signes » sont loin d'être une forme littéraire achevée, ils ne font que désigner un point de vue sur le monde, qui sera ensuite infusé dans le héros. La difficulté principale consiste à construire une incarnation verbale de l'idée, à trouver les mots nécessaires, tandis que l'idée artistique surgit dans la conscience de l'écrivain sous la forme d'une composition intégrale, indivisible. En d'autres termes, tant que Dostoïevski s'appuie sur des suites de symboles, il n'éprouve aucune difficulté à créer des plans par dizaine. Cependant, à peine aborde-t-il l'étape de « traduction » sous une forme littéraire de cette image totale et évidente pour lui, qu'aussitôt apparaissent d'insurmontables difficultés, dont il témoigne dans ses lettres et cahiers de notes (Barsht, 2007:116-117).

Dans son article *Dostoïevski, le dessin comme écriture*, Barsht étudie principalement le cas de *Crime et Châtiment* et explique de quelle manière la transposition graphique de l'image mentale que l'auteur se fait des personnages permet de fixer leur identité intrinsèque et de plonger dans l'écriture⁷⁷. L'étude d'une page consacrée à la

⁷⁷ « Dans les premières étapes du travail créatif, l'« idée », ou le « visage de l'idée » occupe une place prédominante dans le système de la forme esthétique en gestation. [...] L'essentiel pour [Dostoïevski] étant de « venir à bout de l'idée », c'est-à-dire de trouver son incarnation adéquate dans le visage du héros. « Le

deuxième version du plan du roman permet d'illustrer l'essentiel du fonctionnement de ce qui est ici entendu comme « Image de recherche préalable » :

En analysant le rôle de l'expression graphique de Dostoïevski dans la composition de la page du plan du roman, et en la comparant avec la version achevée de l'œuvre, on peut affirmer avec certitude que pour construire ce plan, Dostoïevski devait nécessairement se représenter la « figure », l'image du principal protagoniste. Précisément, tous les mobiles du meurtre, toute son idéologie et son caractère participent à la création de l'intrigue; de la concrétisation de l'image de Raskolnikov dépend le développement du récit. C'est la raison pour laquelle, dans ses « méditations-dessinées », Dostoïevski est absorbé en tout premier lieu par l'image, le visage de son héros. Sa représentation occupe une position centrale dominante dans la composition graphique, de même que son image se trouve placée au centre du plan du roman, composé à côté et créé au même moment. (Barsht, 2007:123)



FIGURE 4 : FIODOR DOSTOÏEVSKI

En dépit de leur esthétique fort différente, ces images de Dostoïevski et Quignard se rejoignent dans le rapport qu'elles entretiennent avec le texte encore en gestation, d'abord parce qu'elles sont réalisées au cours de la période créatrice qui précède le

visage de l'idée" se comprend alors comme un système intérieur de valeurs morales et un ensemble de caractéristiques physiologiques concrètes.» (Barsht, 2007:122).

temps de l'écriture, mais aussi parce qu'elles influencent réellement la rédaction qui s'en suivra⁷⁸. Certes, les deux exemples diffèrent légèrement : au moment où Dostoïevski illustre son Raskolnikov, il a déjà forgé une partie de son intrigue et l'image sert plutôt à préciser son projet qu'à le faire émerger, tandis que Quignard, pour sa part, transpose quotidiennement ses rêves en image, afin d'en faire surgir des pistes de rédaction. Malgré tout, les deux pratiques interviennent à un moment où l'écriture n'est pas encore engagée, et elles remplissent la même fonction d'émergence. De plus, leur impact sur l'œuvre achevée est direct et indiscutable.

2.2.1.2 *Images de recherche en cours d'écriture*

L'image de recherche peut également servir l'écrivain aux prises avec un problème narratif précis, que l'écriture seule ne parvient pas à résoudre. Il s'agit alors de changer de médium, de changer de disposition mentale pour échapper aux affres du blocage prolongé. En réponse à la question « Les dessins peuvent-ils intervenir de façon active dans le processus d'écriture, en aidant par exemple à surmonter un blocage, à relancer le travail après une période creuse », l'écrivain et artiste Günter Grass explique :

C'est particulièrement visible lorsque je passe du pupitre à écrire à la table à dessiner. Il s'agit alors de dessins faits parallèlement au processus d'écriture, mais qui sont détachés de la page et effectués sur d'autres feuilles que porte le chevalet d'à côté. Si quelque chose se bloque pendant que j'écris, je passe d'une pièce à l'autre, je change de métier, mais sans changer de sujet (Boie, 1996:128).

Ces images permettent à l'esprit de se détourner du problème littéraire pour tenter de trouver une solution en convoquant d'autres aptitudes créatives qui, sans trop éloigner l'écrivain de son travail, lui permettent tout de même de lâcher prise et de poser un nouveau regard sur les obstacles qui ralentissent son travail.

⁷⁸ « Ces images et dessins constituent un premier jet du texte, l'image, citation visuelle, est une vision inspirante, aspirante. Les dessins sont le premier état du texte, traces scopiques du verbal dans sa propre advenue, du verbal en train de s'élaborer, en train de tendre au happage des mots qui vont le constituer. » (Fenoglio, 2011:152).

Dans son article *Les manuscrits, entre la substance de l'expression et la substance du contenu*, Jean-Louis Lebrave (1999) relate le cas d'un problème rencontré par Flaubert lors de la rédaction d'*Hérodias* et que l'auteur a tenté de résoudre par le dessin. Il s'agit d'un exemple éloquent du phénomène :

Dans les premières phases de verbalisation de l'incipit d'*Hérodias*, Flaubert hésite pour la description de la citadelle entre deux points de vue, celui d'un observateur omniscient qui dresse un plan du piton rocheux et de la forteresse, et celui, subjectif, d'un voyageur découvrant devant lui une forteresse inexpugnable qui inspire l'effroi. Le conflit discursif entre ces deux points de vue est manifeste dans la surabondance de réécritures dont le passage correspondant fait l'objet. Mais il comporte aussi une traduction graphique : Flaubert dessine d'abord un plan schématique de la citadelle, représentée par un cercle. Puis (sur le feuillet suivant) il accroche littéralement par un becquet au texte qu'il ne parvient pas à écrire un griffonnage qui donne une forme visuelle au second point de vue, et qui matérialise les quatre vallées dont la citadelle est entourée. Tout se passe comme si le verbal, impuissant à donner forme au contenu, appelait la substance graphique à la rescousse pour clarifier la représentation de l'espace. (Lebrave, 1999:s.p.)

Ce sont des enjeux stylistiques (et donc littéraires) qui, dans l'exemple ci-dessus, freinent Flaubert dans la rédaction de son ouvrage, or l'image – esquisse en l'occurrence – permet de matérialiser les enjeux narratifs dans une forme distincte du langage verbal. Cette trace visuelle sert la réflexion littéraire et prolonge le mouvement rédactionnel de l'auteur en en déplaçant les enjeux. Dans ce cas particulier, le passage des mots à l'image survient en pleine écriture, aussi le phénomène dépeint traduit précisément ce qui est entendu par « image de recherche simultanée » à l'écriture.

*

Ces deux types d'images liés à la recherche littéraire et à la construction mentale de l'œuvre en cours interviennent directement dans le processus créatif, et entretiennent, comme les notes graphiques, une relation indiscutable avec le texte auquel ils se

rattachent. Cependant, leur impact s'observe surtout au niveau créatif, tandis que la note graphique influe davantage sur la logique et la précision du texte.

2.2.2 *La note graphique*

Inspirée du réel ou entièrement inventée, la note graphique remplit une fonction utilitaire d'accompagnement : elle est un outil employé par l'auteur afin d'« assurer une sorte de mémoire prospective pour l'acte d'écriture en cours » (Hammond, 2007). Ce type de trace visuelle – jamais entièrement abstraite – rassemble les plans, croquis de lieux, d'objets ou de personnes, reprises de motifs architecturaux, etc., qui prolongent la mémoire de l'auteur des carnets jusqu'à la table d'écriture. Il n'a pas pour fonction d'appeler à soi les muses, mais remplit au contraire deux rôles techniques distincts, celui d'assurer la cohérence du projet, d'une part, et celui de se remémorer, en cours de rédaction, des choses vues lors de voyages de terrain, d'autre part.

Fréquemment inventorié dans les archives de Stendhal, Zola, Maupassant et Flaubert, ce type d'image attire particulièrement les romanciers réalistes et naturalistes⁷⁹, que la rigueur scientifique du croquis inspire :

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le croquis est un genre de représentation plus codifié qu'on ne pourrait le penser en regardant les « croquades » parfois maladroites de Zola et en même temps un objet graphique lacunaire, appelant un supplément imaginaire, donc l'invention d'une fiction. Le croquis revêt une fonction technique et pratique liée à des contraintes idéologiques et textuelles, puisqu'il prouve la crédibilité du savoir investi dans le roman, et qu'il parle aux yeux; il conserve la distribution des

⁷⁹ « Le croquis de fiction stylisé participe de cette esthétique de la simplicité et du général, qui obsède les écrivains du champ naturaliste. [...] Pour le naturalisme, atteindre le réel suppose une distance, à partir d'une modélisation qui reconfigure le réel (ainsi la méthode expérimentale, qui construit un dispositif de laboratoire pour évaluer les déterminismes physiologiques et sociaux). Il faut dégager la loi, éliminer les imperfections, épurer la vision fugitive du chaotique, quitte ensuite à insuffler les détails, les pans dans les plans, les détails dans les structures. D'où le passage du croquis sténographique de perception au plan schématique organique de conception. » (Lumbroso, 2011:44).

lieux tout en permettant d'ajuster précisément les déplacements des personnages (Lumbroso, 2000:s.p.).

Malgré tout, on observe de nombreuses notes graphiques dans les manuscrits d'autres écrivains, comme en témoignent les cas de Peter Handke, Victor Hugo et Tolkien, étudiés ci-après.

2.2.2.1 *La note d'enquête*

Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la note d'enquête prend, d'ordre général, la forme d'esquisses réalisées à la hâte et dans de piètres conditions. Elle permet le relevé rapide d'un lieu, d'un événement, des traits d'une personne, d'un objet, d'un animal, en vue de s'en souvenir à posteriori et d'en rédiger une description littéraire plus ou moins détaillée.

2.2.2.1.1 *Victor Hugo*

Dans une analyse approfondie de certaines des notations graphiques de Victor Hugo, Jean Gaudon étudie deux esquisses réalisées par l'écrivain à la Ferme de Hougomont. Celles-ci prennent place à l'intérieur d'une longue note verbale où l'écrivain décrit de façon mécanique la ferme qu'il a sous les yeux⁸⁰.

À la fin de la ligne, dans l'espace laissé libre par le texte, Hugo fait un croquis minuscule, une note « sténographique » de trente millimètres de long et sept millimètres dans sa partie la plus haute. Il se contente d'y indiquer de façon précise la disposition relative des assises de brique et de pierre, la pierre étant « représentée » par des lignes ondulées, la brique par une surface unique, marquée de six petits traits verticaux figurant vraisemblablement les meurtrières du texte. La masse de la porte est un rectangle aux angles un peu émoussés, coupé verticalement par un trait. (Gaudon, 1989:130)

⁸⁰ « aux ruines d'Hougomont. auberge. des poules. une affiche de spectacle jaune vole au vent. dans un champ voisin où sarcle une jeune fille, charrette à 4 roues. herse. charrue. échelle à terre le long d'un vieux hangar de paille. chaux vive qui fume dans un trou. petite mare près du sentier (mal pavé) tas de broussailles sèches. à un coude de la route on voit une porte cochère de ferme peinte en gris, toute vermoulue, mur mi-partie de brique et de pierre, la brique en haut, la pierre en bas, meurtrières dans la brique. » Le texte, tiré du carnet appelé « Carnet de Waterloo » par Gaudon, est reproduit dans l'article. (Gaudon, 1989:129)

L'image, ici, sert à compléter les renseignements verbaux et à collecter des informations supplémentaires qui pourront être reprises, une fois l'étude de terrain complétée, pour créer une description textuelle aussi réaliste que possible. Par ailleurs, le court passage cité, qui comprend la description verbale de l'esquisse rédigée par Gaudon, démontre que les informations transmises par l'image peuvent être transformées en mots sans perdre entièrement leur valeur informative. En outre, vu le talent artistique d'Hugo, il est possible de conclure que ce petit gribouillis sans âme ni souci esthétique remplissait essentiellement une fonction d'efficacité. Enfin, le format microscopique de la note et son emplacement – directement à la suite du texte, dans une forme de continuité – suggèrent également que la relation qu'entretient l'auteur à cette image ne relève pas du plan affectif ou créatif. Le croquis joue un rôle utilitaire, et l'écrivain le réalise dans l'objectif explicite de s'en servir en période rédactionnelle.

2.2.2.1.2 *Peter Handke*

Katharina Pektor et Christoph Kepplinger-Prinz expliquent quant à eux la fonction qu'occupent certaines images dans les carnets de l'écrivain autrichien Peter Handke en affirmant que chez cet auteur, « le dessin est concentration sur l'essentiel, sur les éléments constitutifs d'un objet ou [...] d'un site naturel » (Pektor & Kepplinger-Prinz, 2013:56). Dans les cinq catégories de « notes-dessins » (expression des chercheurs) qu'ils déterminent pour caractériser la pratique graphique de l'auteur, deux d'entre elles rejoignent directement ce qui est ici entendu par l'expression « note d'enquête ». La première « comprend de petits dessins, des esquisses rapides de petite taille (souvent pas plus d'un ou deux centimètres), qui sont clairement rattachées aux notes verbales qui les contiennent » (Pektor & Kepplinger-Prinz, 2013:58). Les chercheurs précisent :

Ces dessins viennent compléter les notes verbales comme des gloses, bien qu'ils puissent le cas échéant faire eux-mêmes l'objet de commentaires explicatifs complémentaires. Ils visent moins à reproduire fidèlement quelque

chose qu'à noter ou clarifier rapidement un détail ou une situation (Pektor & Kepplinger-Prinz, 2013:58).

Dans ce contexte particulier, les deux généticiens expliquent que « le dessin ne remplace pas la note, mais il permet de faire l'économie d'une description verbale plus détaillée de l'objet ou de la situation » (Pektor & Kepplinger-Prinz, 2013:58).

Un second type de ces « notes-dessins » permet pour sa part d'intégrer davantage de détails aux notes d'enquêtes de l'écrivain. Qualifiées de « diagrammes » ou d'« images-perceptions » par les chercheurs, ces esquisses s'élaborent dans un étroit rapport entre langages verbal et langage non verbal⁸¹.

Elles permettent de mémoriser les détails signalés par les flèches, et font de ces dessins de véritables « images-perceptions ». Grâce à elles, l'auteur peut retrouver les perceptions qu'elles ont enregistrées, et elles ouvrent la voie à des descriptions ultérieures plus détaillées (Pektor & Kepplinger-Prinz, 2013:61).

Pièces à conviction, les images ainsi produites par Handke, qu'elles soient de très petit format ou qu'elles soient plus grandes, prennent la forme de témoignages sensibles, qui, plutôt que de rappeler, comme pour Hugo, les détails précis d'un lieu ou d'un objet en vue d'une écriture ultérieure aussi exacte que possible, ramènent à la mémoire de l'auteur des impressions, des sensations ou « perceptions ». Pourtant, si l'on s'arrête au rapport direct qu'entretiennent ces images avec le texte, elles occupent, au sein de la prose expérimentale de Handke, le même rôle de « lieu de mémoire », que chez l'auteur romantique.

2.2.2.1.3 *Émile Zola*

Le cas de Zola, abondamment étudié par Olivier Lumbroso, se distingue de celui de ses comparses, car en plus d'esquisser lui-même de très nombreuses images, l'auteur

⁸¹ « Comme c'était déjà le cas pour les petites esquisses, l'image et le texte sont complémentaires dans les cas où la précision et la concision nécessaires (en fonction du contexte) ne seraient apportées ni par une description purement verbale, ni par une notation purement visuelle. » (Pektor, & Kepplinger-Prinz, 2014:60)

sollicite aussi des informateurs, chargés de lui rapporter des croquis de certains lieux ou objets qui complètent ses propres notes. Par ailleurs, qu'elles soient réalisées par d'autres ou par lui-même, ces indications graphiques permettent à l'écrivain de rédiger des descriptions détaillées d'objets usuels ou d'endroits précis. Dans un article publié dans le numéro « Verbal/Non verbal » de *Genesis*, Lumbroso émet l'hypothèse que le style neutre des croquis de Zola s'explique par le désir qu'a l'auteur de reproduire, de la manière la plus exacte possible, un réel dont la texture n'est pas altérée par des élans lyriques ou des effets de style.

Écrivain réaliste, Zola est concerné de près par la question de la mimésis. Il fut souvent accusé de décalquer la réalité plutôt que de la transfigurer en art. Or les dessins du romancier naturaliste ne sont pas justement une copie de la réalité. Ce sont des schémas et des croquis de travail au service de l'écriture du roman, et qui ne dévoilent aucune intention figurative. Du point de vue plastique, les croquis de Zola ne peuvent susciter aucun commentaire esthétique puisqu'ils ne produisent pas une émotion sur un éventuel spectateur. Néanmoins, il faut préciser que l'écrivain ne s'est jamais présenté comme un dessinateur souhaitant susciter un ravissement. Ses croquis restent techniques et reproduisent la silhouette stylisée d'un objet, organisent la cartographie du roman au moyen de plans des lieux légendés pour les besoins du récit (Lumbroso, 2014:33-34).

Le chercheur, dans ce même article, affirme que le croquis documentaire, chez Zola, prend quatre formes distinctes, dont la division paraît, en regard de la présente typologie, un peu trop pointue. De fait, trois des quatre formes mentionnées par le chercheur pourraient être regroupées sous la catégorie de la « note graphique d'enquête » : la « reproduction de la chose vue⁸² », la reproduction de « la chose lue⁸³ »

⁸² « Première possibilité : Zola dessine la chose vue au cours d'une enquête de terrain. Il visite la chambre des députés pour *Son Excellence Eugène Rougon*, prend des notes sur un calepin, et esquisse rapidement l'hémicycle. » (Lumbroso, 2014:42).

⁸³ « Deuxième possibilité : Zola dessine la chose lue. Pour *Le Rêve*, il schématise une mitre à partir de la description verbale qu'en donne Ernest Lefébure dans son ouvrage sur la broderie » (Lumbroso, 2014:42).

et la reproduction d'un « document iconique préalable⁸⁴ », puisque toutes ont comme objectif la rédaction de descriptions détaillées d'éléments réels.

2.2.2.2 *La note de soutien à la rédaction*

Si les notes d'enquête ne trouvent pas systématiquement le chemin depuis le carnet jusqu'à la version achevée de l'œuvre littéraire⁸⁵, les notes de soutien à la rédaction, quant à elles, répondent à un besoin de cohérence qui survient généralement en cours de rédaction et sont donc intrinsèquement liées à l'action d'écrire. Ces images ne servent pas à rédiger des descriptions, mais remplissent plutôt le rôle d'outil structurant grâce auquel l'écrivain peut organiser son ouvrage et en assurer la rigueur narrative. Il s'agit alors d'un plan plus ou moins précis qui, au même titre que des résumés verbaux, permet de maintenir la cohésion interne du récit et de s'assurer que :

[...] d'un chapitre à l'autre, telle rue continue de donner dans telle autre, tel commerce reste contigu de tel autre, telle commode reste en face de telle porte, ou pour que, à l'intérieur d'un même chapitre, au cours par exemple de la description d'un dîner, tel personnage reste voisin de tel autre (Hamon, 2007:s.p.).

⁸⁴ « Troisième possibilité : Zola reproduit un document iconique préalable. *La Légende dorée*, de Jacques de Voragine, peint la vie des saints dans laquelle s'absorbe Angélique, la petite brodeuse mystique du *Rêve*. Zola en dessine la couverture, comme il recopie des éléments décoratifs des toitures dans le but de décrire le "Bonheur des dames". De même, la cartographie de *La Débâcle* est inspirée par des plans militaires de l'Alsace consultés par l'écrivain » (Lumbroso, 2014:43).

⁸⁵ Par exemple, la note graphique incluse dans le « Carnet de Waterloo » et étudiée par Gaudon (1989: 131), est délaissée en cours d'écriture par Hugo: « Après avoir pris tant de peine à compter les assises de brique et à rendre compte, graphiquement, du délabrement de la porte, Hugo se contente d'une constatation qui réduit à rien ses tentatives de pittoresque: "une simple porte charretière comme il y en a dans toutes les métairies". Pas besoin, donc, de décrire ce qu'on a décidé de présenter comme banal, après avoir tenté, au stade des notes, de le singulariser. » De fait, le passage final, dans l'œuvre d'Hugo (*Les Misérables*, II, I, 1) étudié par Gaudon ne tire pas profit du travail pictural réalisé en amont du texte: « La porte septentrionale, enfoncée par les Français, et à laquelle on a mis une pièce pour remplacer le panneau suspendu à la muraille, s'entrebâille au fond du préau; elle est coupée carrément dans un mur de pierre en bas, de brique en haut, qui ferme la cour au nord. C'est une simple porte charretière comme il y en a dans toutes les métairies, deux larges battants faits de planches rustiques: au-delà, des prairies. La dispute de cette entrée a été furieuse. On a longtemps vu sur le montant de la porte toutes sortes d'empreintes de mains sanglantes. C'est là que Baudouin fut tué. » (Hugo, 1862:2006).

2.2.2.2.1 Émile Zola

En plus de ses notes d'enquête, Zola a également élaboré de nombreux plans, cartes, et autres schémas qui ont permis de maintenir une cohésion dans son *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. L'arbre généalogique des Rougon-Macquart, conservé par la Bibliothèque nationale de France, en est un éloquent exemple, non seulement parce qu'il résume les liens familiaux qui unissent les différents protagonistes, mais aussi parce qu'il rassemble des informations précises sur chacun d'entre eux (lieu et date de naissance, professions, grandes lignes de la vie, etc.).



FIGURE 5 : EMILE ZOLA

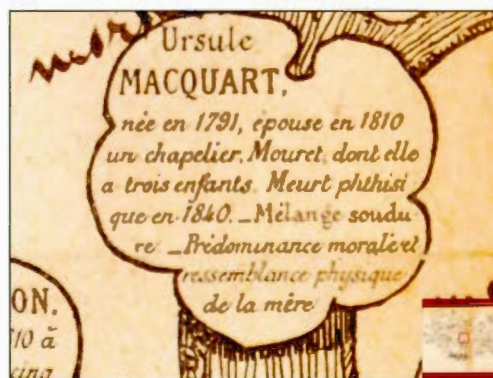


FIGURE 6 : AGRANDISSEMENT DE LA FIGURE 5

Que les notes verbales soient imprimées plutôt que manuscrites et que l'image n'ait pas nécessairement été réalisée par Zola lui-même (bien qu'elle lui soit attribuée) ne revêt pas une importance majeure dans la logique de la typologie, puisque le rôle structurant et consultatif de la note graphique demeure le même.

Par ailleurs, des esquisses réalisées beaucoup plus rapidement et assurément autographes remplissent un rôle similaire, mais au sein d'ouvrages en particulier de la série. C'est le cas, par exemple, des deux plans présentés ci-après, retrouvés respectivement dans les dossiers préparatoires de *L'Assommoir* (fig.7) et de *La Conquête de Plassans*.

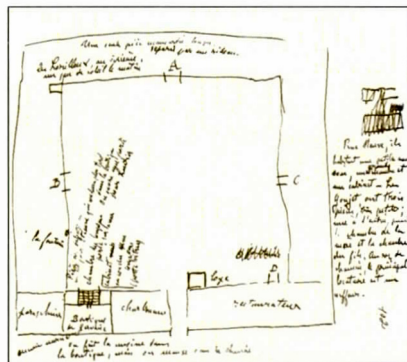


FIGURE 7 : EMILE ZOLA

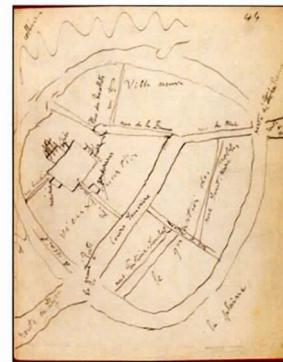


FIGURE 8 : EMILE ZOLA

La transcription diplomatique de la première image⁸⁶ permet de comprendre que les passages écrits comportent des descriptions plus détaillées de certains éléments décoratifs ou architecturaux de la maison, tandis que le plan graphique, lui, résume l'emplacement de chacun de ces détails dans l'espace de la maison. Le plan de Plassans, pour sa part, trace la division entre le « Vieux Quartier » et la « Ville Neuve », division qui participe de la tension même du roman. Dans les deux cas, le dessin permet à l'auteur de se situer géographiquement dans l'espace narratif qu'il met en scène, d'accroître les repères du lecteur et de maîtriser les « effets de réels » qui sont au cœur de sa démarche littéraire.

2.2.2.2.2 J.R.R. Tolkien

Il importe de préciser qu'en dépit de l'ensemble des exemples cités ci-dessus, les notes graphiques qui servent de soutien à la rédaction ne représentent pas systématiquement le réel ou des espaces « réalistes », contrairement aux notes

⁸⁶ La transcription diplomatique de l'image (« reproduction dactylographique d'un manuscrit qui respecte fidèlement la topographie des signifiants graphiques dans l'espace » Grésillon (1994) est disponible en ligne à l'adresse: <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/maison.htm>.

d'enquêtes qui impliquent nécessairement la représentation d'éléments extérieurs réels ou représentatifs du réel. Par exemple, les cartes géographiques et topographiques de la Terre du Milieu que J.R.R. Tolkien trace pendant la rédaction de son *Hobbit* et de son *Seigneur des anneaux* remplissent la même fonction que les plans très réalistes de Zola, soit celle de documenter l'œuvre en cours et de maintenir un niveau de cohérence élevé, d'un ouvrage à l'autre.



FIGURE 9 : J.R.R. TOLKIEN

2.2.2.3 Distinguer la note graphique et image de recherche

La meilleure manière de distinguer la « note graphique » et « l'image de recherche » tient au rapport qu'entretient l'image avec le langage verbal au sein des manuscrits. Dans le cas de l'image de recherche, c'est le transfert d'un mode d'expression à un autre (passage du verbal au pictural et inversement) qui permet la progression de l'écriture, tandis que, la note graphique, de son côté, n'a pas de valeur en tant qu'« image » : c'est l'outil visuel qu'elle représente qui facilite le travail de l'auteur. Ainsi, la note graphique pourrait, au détriment de son efficacité, être remplacée par des notes écrites descriptives qui, à défaut d'être synthétiques ou visuellement riches, sauraient rendre compte des mêmes éléments.

2.2.3 *Le dessin de délasserment*

Contrairement à ces deux premières catégories d'images, qui ont un impact direct perceptible sur la production textuelle de l'auteur, nous avancerons ici que le dessin de délasserment et la pratique esthétique ne créent ni ne transforment le texte, pas plus qu'ils ne contribuent à assurer sa cohérence ou l'efficacité de ses descriptions. Réalisé dans la continuité du geste d'écrire, le dessin de délasserment ne paraît pas avoir une véritable influence sur le processus rédactionnel des écrivains qui l'emploient. Mouvement de la main qui se « délie » du geste d'écrire en s'abandonnant à la liberté des traces graphiques – figuratives ou non –, ces motifs apparaissent « comme si l'espace/temps de l'hésitation et de la recherche venait se combler d'une matière autre que la parole et comme si l'écriture se métamorphosait temporairement en dessin. » (Zaccarello, 2014:84)

Ce type d'image présente une forme de récréation, tant pour la main que pour l'esprit, et l'auteur s'y abandonne lorsqu'il réfléchit à son texte, lorsqu'il cherche le bon mot à employer, la structure de phrase à privilégier, etc. À l'opposé de l'image de recherche, le dessin de délasserment ne porte en lui aucune réponse et ne participe pas à la résolution du problème, il s'agit de « simples traces de la mise en veille de la rédaction, d'une pause, d'un délasserment de l'esprit. [...] Le mouvement rêveur de la main se laisse aller seul au plaisir graphique » (Bouygues, 2014:131-132). Dans son article « Topographie de l'autoportrait dessiné », Claire Bustaret explique :

Le terme dessin n'est guère approprié pour rendre compte du fatras de tracés négligés, plus ou moins informes et enchevêtrés avec les lignes d'écriture, apparu sous la plume des poètes et des romanciers, dont les motifs banals ou scabreux sont souvent répétitifs. L'essai de Roger Lenglet, qui s'intéresse à la pratique ordinaire du griffonnage, en souligne à juste titre le caractère machinal : qu'il s'agisse de lignes et de taches, de hachures ou de volutes, la propension au remplissage offre au stylo une attrayante alternative à l'écriture pour « noircir » la page ou la portion de page restée vierge (Bustaret, 2014:162-163).

Certains gribouillis réalisés quotidiennement par tout un chacun s'apparentent à ce type de pratique. On peut penser, notamment, aux petites figures dessinées « automatiquement, sans trop de conscience, mais avec grande application, alors que l'on parle au téléphone. » (Fenoglio, 2014:151) Comme ces tracés qui ne réclament pas vraiment d'attention, mais qui contribuent, en gardant la main active, à accroître la concentration accordée à la conversation téléphonique en cours, le dessin de délasserment permet à l'auteur de poursuivre la réflexion en canalisant son énergie dans un geste qui lui permet de maintenir un état de concentration accru.

Ces images sont celles que l'on retrouve le plus souvent dans les manuscrits d'écrivains. Ne demandant ni talent ni intérêt particulier pour le dessin, elles sont à la portée de tous et ne risquent pas de transformer ou d'influencer l'œuvre en cours de rédaction.

2.2.3.1.1 *George Perec*

Parfois figuratifs, plus souvent géométriques, ces griffonnages sont notamment observables dans le *Cahier des charges* de *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec. Le cahier, consacré à l'élaboration des contraintes qui guident la rédaction du roman, expose le processus réflexif à l'origine de l'œuvre de l'écrivain. En observant la progression de l'image dans le carnet, Danielle Constantin souligne :

On peut deviner l'ampleur de ce travail de réflexion dans les griffonnages émaillant certaines pages des brouillons et du cahier des charges (d'ailleurs, leur nombre croît sensiblement avec l'avancée du texte). Il n'est pas tant question ici des quelques dessins et schémas qui ont un lien sémantique avec le texte, mais plutôt de ces curieux dessins, graffitis et tracés calligraphiques qui n'ont apparemment aucun lien avec le sujet du roman et qui suggèrent une dérive de l'imagination et de la mémoire du scripteur au fil de sa pensée, de sa main et de sa plume. (Constantin, 2008:s.p.)

De fait, l'une des particularités du *Cahier des charges* concerne l'envahissement progressif des pages par des images sans liens avec le texte. Dans la première partie

du document, on remarque ici une figure géométrique, là un œil ou la prémisse d'un visage. Or la pratique graphique occupe de plus en plus d'espace par rapport aux surfaces laissées blanches, et finit par ronger l'ensemble des pages. Une analyse réalisée par Louis Hay approfondit le phénomène en abordant l'une des pages les plus touffues de l'ouvrage. Tout porte à croire que les griffonnages servent de relance à l'écriture, sans pour autant entretenir de lien direct avec celle-ci.

La liste est portée au premier plan par un cumul d'effets graphiques : marqueur rouge, mots encadrés de rouge – et l'on connaît l'attraction que les listes exercent sur Perec. Déjà pourtant apparaissent quelques effets d'expansion : [...] « la pompe à imaginaire » fait surgir sur le bord de la liste une colonne de figures géométriques libres tracées d'une imagination flottante. Et par un effet remarquable, ce moment de suspens remet en mouvement le langage. Tantôt un détail d'un décor ou d'un vêtement, tantôt fragment narratif, la phrase reprend ses droits – traversée par une bicyclette qui roule d'alpha en oméga. Et cette écriture fragmentaire va être à son tour suspendue par une séquence graphique avec des formes abstraites aux reliefs plus travaillés (sauf une façade). Tout l'espace libre de la page sera finalement englouti sous ce flux alterné de mots et de formes. (Hay, 2013:47-48)



FIGURE 10 : GEORGES PEREC

L'exemple est éloquent: le dessin, sans traduire la recherche d'une idée en particulier, sans explorer les facettes du projet, sans même représenter des éléments narratifs, permet à l'auteur de ne pas se détourner du projet, voire de relancer le processus d'écriture, sans pour autant intervenir directement sur celui-ci.

2.2.3.1.2 Paul Valéry

Une étude approfondie des dessins inclus dans le manuscrit de *La Jeune Parque*, menée en 2011 par Benedatta Zaccarello, illustre pour sa part la fonction – parfois anecdotique – et l'importance relative des griffonnages que Paul Valéry produit en rédigeant son poème. La chercheuse explique notamment que de

nombreux dessins ou croquis d'intérieur sont présents dans les manuscrits, alors que la scène de *La Jeune Parque* s'inscrit dans un paysage marin. Au drame, au sens étymologique, de la Parque, à son mouvement fluide et unitaire, vient se substituer, au niveau des dessins, une constellation de détails: pieds, jambes, mais aussi reins et yeux, parfois des oiseaux. Les formes qui y prennent place paraissent fort éloignées de celles du poème à venir: on y trouve, par exemple une veine grotesque qui n'a pas sa place dans le poème (Zaccarello, 2011:85-86).



FIGURE 11 : PAUL VALÉRY

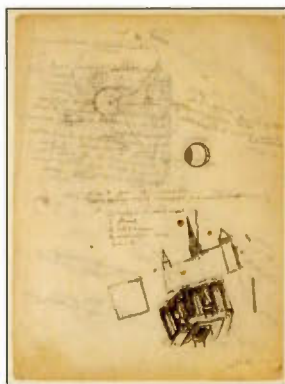


FIGURE 12 : PAUL VALÉRY



FIGURE 13 : PAUL VALÉRY

S'il compte également des dessins de recherche, ce carnet semble rassembler aussi de nombreux dessins de délasserment, dont la grande disparité laisse croire à un rapport texte-image à peu près inexistant. La chercheuse souligne d'ailleurs que nombre de ces griffonnages « semblent effectivement de simples distractions » (Zaccarello, 2011:93).

À propos de ces dessins de délasserment, que les généticiens ne parviennent à raccrocher à aucun des éléments littéraires explorés dans les manuscrits qu'ils étudient, Claire Bustarret avance :

C'est en alternance constante avec le geste d'écriture, en employant le même instrument graphique et le plus souvent sur un support en cours d'utilisation, que l'impulsion de griffonner se manifeste, selon un processus rythmique et spatial qui présente des traits généraux comparables d'un corpus à l'autre, même si les combinaisons infiniment variées entre l'écrit et les griffonnages relèvent d'habitudes individuelles. (Bustarret, 2011:162-163)

Les motifs géométriques, organiques (fleurs et feuillages) ou physionomiques (avec une préférence marquée pour les yeux) semblent être ceux qui prédominent, bien qu'en effet, la manière de les représenter varie drastiquement d'un écrivain à l'autre. D'autre part, pour reconnaître ces motifs comme de véritables dessins de délassement, il faut encore déterminer s'ils ont une incidence sur le texte et si l'auteur ne leur accorde réellement aucun intérêt esthétique.

2.2.4 La pratique esthétique

La différence entre dessin de délassement et pratique esthétique peut effectivement s'avérer infime en certaines circonstances et ne repose que sur l'intention artistique qui motive le geste graphique. La pratique esthétique naît d'un souci plastique, d'un plaisir du beau, du visuel, et traduit une véritable pensée artistique, extérieure au mouvement de l'écriture. Dans leur article « L'écriture hors frontière », Aurèle Crasson et Anne Mary illustrent de manière convaincante le contraste qui distingue le dessin de délassement de la pratique esthétique:

De nombreux écrivains, mus par un geste spontané ou par la dynamique de l'écriture en cours, se prennent à dessiner. Pour beaucoup d'entre eux, le trait n'est pas toujours habile, ni l'intention mieux définie. Dans certains portraits de Jabès, il semble, au vu de l'insistance et des répétitions du geste sur les contours des dessins, qu'il ait essayé de faire surgir un trait tout en attendant de cette inscription qu'elle s'exprime par elle-même (Crasson & Mary, 2013:130).

C'est précisément cette ambition de voir l'image « s'exprimer par elle-même » qui distingue la pratique esthétique du dessin de délassement. Les images incluses dans cette catégorie s'avèrent donc moins nombreuses que les dessins de délassement,

mais la pluralité de forme qu'elles peuvent prendre fait de cette catégorie l'une des plus riches de la présente typologie. Elle inclut notamment les ornements, enluminures, lettrines et autres décorations qui embellissent la page dans une tradition qui remonte à l'époque médiévale⁸⁷. Elle rassemble également tous les cas limites d'illustrations où l'image et le texte sont trop imbriqués pour être départis l'un de l'autre – le cas des calligrammes, qui se situent à mi-chemin entre le langage verbal et le langage non verbal, et qui témoignent du travail simultané sur les deux formes en est un éloquent exemple –, à condition que ces images participent au dossier génétique des œuvres et n'aient pas été seulement produites dans l'optique de la publication directe ou de l'illustration postérieure. Ce pourrait enfin être des œuvres artistiques réalisées sur le même thème que le texte, mais qui ne sont pas des représentations directes de celui-ci.

2.2.4.1 *Pratique artistique indépendante*

La pratique artistique indépendante s'observe essentiellement chez les écrivains réputés pour leur double démarche plastique et littéraire. Si les deux pratiques sont parfois entièrement distinctes, prenant place dans deux espaces géographiques et graphiques différents, les démarches s'entrecroisent parfois, comme ce fut, pendant un temps du moins, le cas chez l'auteur et artiste Christophe Meckel, qui explique:

Lorsque j'ai commencé à comprendre – entre quinze et vingt ans – que j'allais désormais écrire et dessiner, j'ai écrit des tableaux et dessiné des poèmes, parce que je ne faisais pas la différence entre les deux. Mon imagination n'avait pas encore d'identité ni d'espace propre, je ne savais comment répartir l'énergie et

⁸⁷ À ce sujet, l'article « Défense et illustration de la page », de Louis Hay (2014), dresse un portrait instructif de l'impact du passage du *volumen* au format rectangulaire de la page et de son influence sur la conception de l'écriture. Cette analyse pousse plus loin les rapports qu'entretiennent images et texte dans l'espace restreint de la page, et remonte aux origines médiévales de cette relation. Le passage du manuscrit à l'imprimé s'avère également un point déterminant de la perception de la page. Dans l'article « *Le Roman de la Rose* : représentations allégoriques et transformations iconographiques du manuscrit à l'imprimé. Étude du manuscrit Douce 195 et de l'incunable Rosenwald 396 ». (Wilhelmy, 2012), sont précisément abordées les transformations que subit le rapport texte image lors du passage du livre manuscrit à l'ouvrage imprimé.

en disposer. J'ai donc fait de mauvais dessins, car c'étaient en réalité des poèmes, et des poèmes un peu meilleurs, car la dimension plastique n'était pas complètement étrangère au texte (Boie & Meckel, 1996:135-136).

Cet état de « jeunesse » a changé lorsque l'auteur a « compris la nature du poème » et, dès lors, les deux pratiques se sont distancées pour se nourrir, mais ne plus toujours s'imbriquer (quoique le phénomène survienne encore sporadiquement, comme en témoigne l'œuvre représentée ci-dessous). Une démarche semblable peut être observée chez Günter Grass, dont la pratique artistique et le travail littéraire s'alimentent en boucle⁸⁸, bien que chacun soit autonome:

Le lecteur peut parfaitement lire le livre sans connaître les dessins. Inversement, dans une exposition où je montre parfois mes dessins, le visiteur peut les regarder feuille par feuille comme autant d'œuvres graphiques. S'il s'intéresse en même temps à la littérature, il y retrouvera quelque chose de l'atmosphère qu'il a rencontrée dans le livre (Boie & Grass, 1996:132).

Ces images n'évoluent donc pas dans le même réseau de diffusion que le texte, et les deux formes artistiques s'inscrivent, indépendamment l'une de l'autre, dans leur milieu respectif, tout en se répondant thématiquement.

⁸⁸ À ce sujet, il explique: « Mots et dessins peuvent se compléter, se repousser et aussi se corriger mutuellement. C'est par exemple le cas quand le contrôle au moyen du dessin montre qu'une métaphore verbale est mal construite. » (Boie et Grass, 1996:135)



FIGURE 14 : CHRISTOPHE
MECKEL

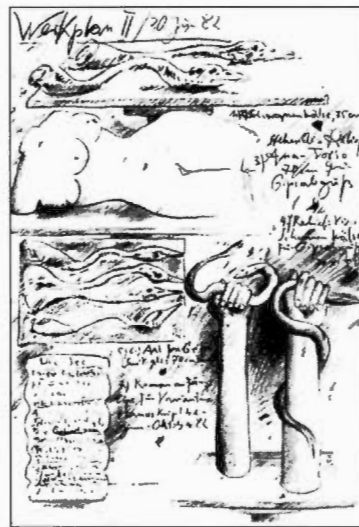


FIGURE 15 : GÜNTER
GRASS

2.2.4.2 Illustration

La situation est légèrement différente lorsqu'il s'agit d'illustration. Si elle trouve ses fondements dans le même type de pratique, cette sous-catégorie implique que l'image et le texte évoluent dans une plus grande proximité.

De fait, bien que les illustrations postérieures à la rédaction d'un ouvrage aient été exclues d'emblée du corpus d'image étudié, certaines illustrations, réalisées conjointement à l'écriture d'un texte puis publiées avec l'œuvre littéraire, pourraient trouver leur place dans la présente catégorie. Le cas des *Travailleurs de la mer*, de Victor Hugo, en est un éloquent exemple. Réputé pour ses encres et ses aquarelles, l'univers graphique de l'écrivain a fait l'objet d'une exposition numérique de la BNF, en 2002. Intitulée *Victor Hugo, l'homme océan*, celle-ci présente notamment une série de peintures réalisées par l'écrivain en même temps qu'il rédigeait son roman *Les Travailleurs de la mer*. La démarche créatrice de l'auteur est abondamment expliquée sur le site de la BNF, où l'on démontre explicitement que la double production des images et du texte relève d'un processus de création où arts visuels et littérature se frôlent perpétuellement, se nourrissent, mais conservent leur indépendance formelle.

En voyageant dans les îles Anglo-Normandes, puis au cours de la rédaction des *Travailleurs de la mer*, Victor Hugo esquisse de nombreux dessins en rapport plus ou moins étroit avec son sujet : des côtes, des marines, des tempêtes ou des naufrages qui fixent autant qu'ils nourrissent l'imaginaire du poète.

Après la publication des *Travailleurs de la mer* en 1866, Hugo fait relier le manuscrit à Guernesey en sélectionnant trente-six de ses dessins. Mais on ne peut pas à proprement parler d'illustrations. Il s'agit plutôt d'une volonté de joindre à une œuvre littéraire une œuvre graphique réalisée en parallèle – antérieurement, simultanément voire postérieurement – sur une même thématique. Plusieurs manuscrits de Hugo portent des dessins marginaux croqués au fil de la rédaction. Mais *Les Travailleurs de la mer* sont le seul comprenant une véritable série de dessins réalisés comme une œuvre à part entière et insérés dans le manuscrit après l'achèvement du roman. (Prévost, 2002:s.p.)

Lors de son voyage dans les îles Anglo-Normandes, l'auteur n'effectue pas des esquisses dont l'objectif est de servir de notes picturales à un futur projet d'écriture, il réalise des œuvres qui correspondent à l'univers maritime qui le préoccupe alors et réalise des dessins qu'il ne reliera qu'à postériori à son œuvre littéraire. La précision « d'œuvre à part entière » est éloquente et témoigne de l'intention artistique de l'auteur, qui travaille conjointement à deux projets distincts, l'un littéraire, l'autre pictural. Ce n'est que lorsqu'il relie l'ouvrage à Guernesay qu'il unit les deux et attribue une fonction illustrative à ses images.



FIGURE 16 : VICTOR HUGO



FIGURE 17 : VICTOR HUGO

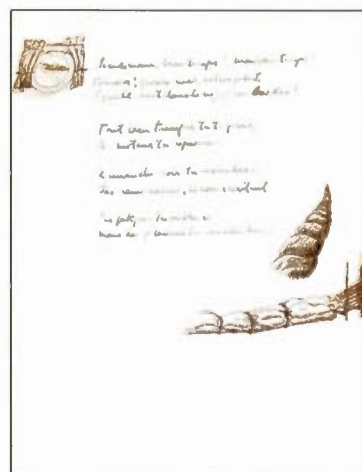
2.2.4.3 *Ornementation*

La double pratique artistique et littéraire reconnue publiquement, que ce soit à travers des illustrations ou des expositions indépendantes, n'est pas l'apanage de tous les écrivains ayant une pratique graphique. De fait, il a été expliqué au début du présent chapitre que la plupart des auteurs qui dessinent ne produisent des traces visuelles que pour eux-mêmes et leurs proches. Il n'en demeure pas moins que certains éprouvent, de manière occasionnelle ou systématique, un plaisir esthétique à orner leurs manuscrits de dessins, d'aquarelles, d'encres, de collages, de photographies, etc. Le caractère travaillé de ces images les exclut d'emblée de la catégorie du dessin de délasserment, mais celles-ci ne remplissent pas non plus de fonction directe dans le processus d'écriture. Ces notations graphiques sont plus souvent conservées dans l'intimité des manuscrits et ne sont pas diffusées – outre, parfois, dans le cadre d'expositions purement littéraires –; elles n'en servent pas moins d'enjolivements aux manuscrits et traduisent, indépendamment de leur qualité, une démarche esthétique.

Ce phénomène a été, somme toute, peu étudié par les généticiens, sans doute parce que ces images ne participent pas directement au processus rédactionnel des auteurs, mais traduisent plutôt un souci esthétique dont l'intérêt réside ailleurs. Les cas se révèlent cependant suffisamment nombreux pour que, dans le cadre d'une typologie qui se veut le reflet de l'intégralité des pratiques graphiques en amont du texte littéraire, il soit essentiel de les aborder. En voici quelques exemples, tirés du site *Écrivains et écrivaines du Canada*, qui regroupe les archives de quelques auteurs francophones et anglophones du pays.



FIGURE 18 : MARIE-CLAIRE BLAIS

FIGURE 19 : JANE
URQUHARTFIGURE 20 : SAINT-DENYS
GARNEAU

Ces décorations qui ornent les pages des cahiers de Blais, Urquhart et Garneau, bien qu'elles soient de style et d'origine différents (par exemple, les pages d'Urquhart sont ornementées d'éléments graphiques découpées, tandis que les images qui complètent celles de Blais et Garneau sont autographes), traduisent toutes un souci de la configuration de la page. Chez Marie-Claire Blais, l'aquarelle précède le texte. L'écrivaine l'a découpé et collé dans le coin de la page, pour combler le vide par ses mots. L'impeccabilité de la page d'Urquhart suggère pour sa part une mise au propre, où l'image et le texte font partie d'un même projet. Cela est particulièrement suggéré par l'uniformité des marges et l'absence de rature. Enfin, l'emplacement des dessins de Garneau suggère pour sa part un ajout ultérieur à l'écriture du texte, d'abord en raison de l'emplacement du motif du coin supérieur gauche qui se trouve comprimé contre la bordure de la page, comme si la place avait manqué (le même phénomène peut d'ailleurs être observé sur l'esquisse du bas, à droite), ensuite parce que l'espace occupé par le texte est particulièrement bien défini (ici aussi, les marges sont régulières) tandis que la place des images, elle, paraît plus aléatoire. Cette maîtrise de

l'espace « page » témoigne de l'importance accordée à l'aspect visuel de ces trois carnets cahier et du rôle esthétique des dessins qui s'y trouvent.

2.3 Pour éviter l'enfermement

Comme en témoignent les cas de Victor Hugo et de Günter Grass, la pratique esthétique n'est pas systématiquement indépendante des deux premières catégories de la typologie. De fait, si leur fonction est avant tout artistique, il arrive que des dessins de recherche, voire des notes graphiques (par exemple l'arbre généalogique de Zola), remplissent également une fonction esthétique. Ces phénomènes ne sont pas contraires à l'exercice de catégorisation réalisé ici; au contraire il importe d'envisager la typologie comme un outil flexible, d'une part afin d'éviter de cloisonner un auteur dans une seule catégorie, d'autre part parce qu'une image peut appartenir à plus d'un type à la fois. L'écrivain peut tantôt exécuter une image de recherche, tantôt un dessin de délasserment (selon les circonstances, l'état d'avancement de son travail ou ses besoins immédiats), c'est le contexte dans lequel s'inscrit la notation graphique étudiée, de même que les notes et réflexions qui l'accompagnent qui, les premiers, contribuent à la classer.

D'autre part, cette typologie ne résout pas les nombreux problèmes posés par l'individualité de chaque auteur. Comme nous le mentionnions en ouverture à ce chapitre, son rôle n'est pas l'analyse des singularités, mais au contraire la proposition d'un langage uniformisé, ouvrant la voie à un dialogue sur la place de l'image dans les processus d'écriture, et interrogeant les multiples modalités qui les unissent au texte.

3 CHAPITRE III

LES TRACES NON VERBALES DANS LES MANUSCRITS DES ECRIVAINS QUEBECOIS CONTEMPORAINS

3.1 La place de l'image dans les rituels d'écriture contemporains: enquête

3.1.1 *Typologie et nouvelles technologies*

La typologie présentée dans le dernier chapitre repose sur les articles de chercheurs qui analysent des pratiques graphiques d'auteurs ayant très majoritairement rédigé leurs œuvres avant l'apparition de l'informatique et d'Internet. Or, comme l'explique Aurèle Crasson: « l'intrusion du traitement de texte comme médium scriptural, et plus généralement de l'informatique a impliqué un changement de paradigme de l'écriture. » (Crasson, 2013:28) De toute évidence, le brouillon manuscrit qui, lorsque préservé, conserve la mémoire de toutes les étapes de la fabrique du texte (ratures, hésitations, ajouts, flèches, coupures, etc.) ne trouve pas son semblable dans les dossiers informatiques des auteurs contemporains. La trace de certaines actions – mouvement de la pensée, évolution du texte au fil d'ajustements formels ou narratifs – disparaît au fur et à mesure que l'auteur efface ou déplace les segments de son œuvre. Même si, prévoyant ou méfiant, il ouvre un nouveau fichier pour chacune des versions d'un texte donné, l'écrivain ne conserve généralement pas l'historique des modifications faites à l'intérieur de chacun de ces documents indépendants⁸⁹. En

⁸⁹ À ce sujet, Aurèle Crasson ajoute : « L'absence de traces visibles, conséquence des opérations de "couper-coller", n'implique pas directement la disparition du brouillon, mais "d'un" brouillon au sens d'un document plastique dans lequel un certain nombre de gestes graphiques qui appartiennent à des temporalités différentes se donnent à voir, sont ramenés à un même niveau d'accès. » (Crasson, 2013:29)

outre, la rédaction informatique fait appel à des gestes différents de ceux propres à l'écriture manuscrite, et « n'équivaut pas à la simplicité d'un stylet sur un support graphique » (Crasson, 2013:26). Cela implique-t-il une disparition inéluctable de l'utilisation du langage non verbal par les écrivains contemporains? Pas vraiment, cependant, l'origine et la place des images employées par les auteurs changent inévitablement selon que l'écriture est manuscrite ou numérique.

Afin de mieux cerner ces transformations typologiques et les phénomènes de mutation de l'avant-texte manuscrit à l'avant-texte numérique; afin, également, de valider les données théoriques recueillies pendant mes recherches et condensées dans le précédent chapitre, une vaste enquête a été menée auprès des auteurs québécois contemporains qui ont accepté, lors de sondages et d'entretiens, de dévoiler le rôle de l'image dans leur processus d'écriture.

3.1.2 Une approche sociologique

Pour valider la typologie et dresser un portrait représentatif des différentes fonctions de l'image dans la pratique graphique des écrivains contemporains, il fallait élaborer une méthodologie qui permette de récolter un nombre de données considérable et qui représente, aussi précisément que possible, les habitudes d'écriture des auteurs d'un corpus donné. Pour cela, la méthode génétique n'était pas envisageable. D'abord – nous l'avons mentionné précédemment – en raison de l'extrême maîtrise nécessaire à l'analyse des manuscrits d'un seul écrivain⁹⁰, ensuite parce qu'en dépit de toute la

⁹⁰ Almuth Grésillon explique, dans son ouvrage *Éléments de critique génétique*, qu'outre la passion, le généticien doit aussi avoir « le culte de la patience. Patience pour aller effectivement à la recherche de tel manuscrit, disparu au gré de la grande Histoire avec ses vicissitudes et ses pertes, ou noyé dans des histoires de ventes, d'héritages et de droits de succession...Patience pour déchiffrer, classer et transcrire les manuscrits, humilité devant des matériaux envahissants et parfois décourageants par la masse de problèmes inextricables » (Grésillon, 1994:13). De plus, la très grande majorité des travaux étudiés au précédent chapitre en témoigne: les généticiens tendent à se spécialiser dans les manuscrits d'un seul auteur, sans doute en raison de cette patience, nécessaire à la reconstitution et au déchiffrement du dossier d'un écrivain donné.

rigueur dont les généticiens peuvent faire preuve dans leurs recherches, une certaine part d'incertitude subsiste quant à l'exactitude de leurs interprétations⁹¹. L'outil typologique, élaboré grâce aux travaux des chercheurs et pour les chercheurs, laisse peu de place aux producteurs eux-mêmes, aussi paraissait-il important, dans ce deuxième temps de la recherche, de leur laisser la parole. Une démarche sociologique, inspirée par l'approche mise en place par Nathalie Heinich (2000) dans *Être écrivain: création et identité* et reposant sur des sondages et des entretiens directs, a donc été privilégiée.

En ce qui concerne la sélection des écrivains consultés, le corpus québécois s'est imposé d'emblée, d'abord en raison de sa proximité géographique, ensuite de sa proximité culturelle. L'un des objectifs du doctorat en étude et pratique des arts étant de permettre à l'auteur de la thèse de situer sa propre pratique au sein du milieu artistique où elle se déploie, il appert qu'il fallait ici porter son attention aux écrivains québécois et à leur utilisation particulière de l'image. La proximité géographique ainsi que l'accès direct aux réseaux professionnel et personnel de nombreux écrivains ont, en outre, favorisé le contact avec plusieurs d'entre eux.

⁹¹ Almuth Grésillon poursuit: « Plus gênant, et imposant une sérieuse restriction au rêve du généticien, l'état souvent lacunaire des dossiers manuscrits. Indépendamment des habitudes plus ou moins "graphomanes" des auteurs eux-mêmes, la reconstitution des étapes successives peut rester trouée: soit parce que l'auteur ou ses héritiers ont préféré retirer telle pièce jugée compromettante, soit parce que telle autre pièce a disparu au cours de la transmission des manuscrits. Par conséquent, le chercheur n'est jamais vraiment assuré de détenir l'exhaustivité des traces écrites d'une genèse » (Grésillon, 1994:24). La chercheuse ajoute: « Une troisième limite intervient, plus lourde encore: contre tout rêve de totalité, contre toute quête de l'origine, il demeure que la transmission la plus complète n'est que la partie visible d'un processus cognitif mille fois plus complexe et que l'origine comme telle, la naissance du projet mental, est inatteignable » (Grésillon, 1994:25).

3.1.3 Une enquête en trois étapes

3.1.3.1 Septembre, octobre, novembre 2013 : sondage quantitatif

Dans un premier temps, un sondage quantitatif a été mis au point en collaboration avec Magali Uhl⁹², professeure au Département de sociologie de la Faculté des sciences humaines de l'UQAM, et transmis à l'ensemble de la communauté écrivaine de la province par l'intermédiaire de l'Union Nationale des Écrivains du Québec (UNEQ), de Facebook et de Twitter. Parce que tous les écrivains québécois ne sont pas membres de l'UNEQ, l'utilisation des médias sociaux a significativement accru la circulation du sondage. Enregistré sur le site *SurveyMonkey*⁹³ et ouvert du 13 septembre au 13 novembre 2013, il a rejoint quatre-vingt-treize poètes et romanciers québécois⁹⁴; ces derniers ont répondu à dix questions dont six portaient directement sur leur pratique graphique et quatre servaient à des fins de comparaison et d'identification⁹⁵. Ce premier sondage visait à déterminer la place qu'occupe généralement l'image dans les rituels d'écriture de ces auteurs et à repérer les écrivains ayant une pratique graphique assidue, afin de pouvoir les recontacter lors des étapes suivantes de l'enquête.

Le sondage a été envoyé de manière systématique aux membres de l'UNEQ, via *l'Info UNEQ* n°86, le bulletin électronique de l'Union. Dans cet article, les écrivains retrouvaient tous les détails dont ils pouvaient avoir besoin pour contribuer à l'étude. Les termes choisis pour inviter les écrivains à participer ont d'ailleurs fait l'objet d'une

⁹² Spécialiste de la sociologie de l'art, Magali Uhl travaille actuellement à un projet de recherche intitulé « L'art contemporain pour voir le monde. Une prospective du temps présent. » Spécialiste des méthodes qualitatives, elle a assuré la validité scientifique des sondages, lesquels ont été révisés en fonction de ses commentaires. Ce soutien a été grandement apprécié et je l'en remercie chaleureusement.

⁹³ Voir le site: <https://fr.surveymonkey.com/>.

⁹⁴ Les données récapitulatives du sondage sont disponibles à l'annexe 8,2,

⁹⁵ Pour une copie du sondage quantitatif, voir page 170, annexe 8.1.

demande d'approbation éthique et ont été cautionnés par le Comité d'Étique de la recherche pour les projets étudiants de l'UQAM⁹⁶, tout comme le sondage lui-même.

3.1.3.2 *Mars, avril 2014: sondage qualitatif*

Dans un deuxième temps, un sondage qualitatif a été transmis aux auteurs qui avaient confirmé, lors de la première partie de l'enquête, que l'image joue un rôle – important ou non – dans leur pratique d'écriture. Ceux-ci avaient du reste signalé qu'ils acceptaient de poursuivre l'étude dans le sondage précédent. Cette deuxième collecte de données avait comme objectif d'inviter les auteurs à préciser l'origine et la fonction des images dans leur démarche, notamment en proposant une série de questions ouvertes auxquelles les participants pouvaient répondre en un paragraphe de une à dix lignes. Quarante-six des quatre-vingt-treize personnes qui avaient rempli le premier sondage ont répondu « Oui » à la question « Acceptez-vous de répondre à un deuxième sondage qui approfondira l'usage que vous faites de l'image dans le cadre de votre pratique d'écriture? » et avaient joint leur adresse de messagerie. Vingt-neuf d'entre elles ont répondu au deuxième sondage⁹⁷, transmis par courriel et promu sur les réseaux sociaux Facebook et Twitter.

3.1.3.3 *Avril, mai 2014: entretiens directs*

Entretiens, des recherches supplémentaires et des lectures ont permis de dresser une liste d'auteurs québécois contemporains qu'il importait de contacter directement, soit parce qu'ils n'avaient pas répondu au sondage, mais avaient une pratique graphique trop riche pour être ignorée – Marc Séguin, Mathieu Arsenault, Élise Turcotte, Martine Desjardins – soit parce que leurs livres posaient des difficultés que

⁹⁶ Le certificat d'approbation éthique est disponible en annexe 8.3.

⁹⁷ Pour une copie du sondage qualitatif, voir page 179, annexe 8.4.

seul l'usage d'images pouvait résoudre – Perrine Leblanc, Dominique Fortier, Patrice Lessard.

À cette première liste s'en est greffée une seconde, réunissant plusieurs écrivains également auteurs de blogues dont les articles publiés en ligne sont généralement accompagnés d'images – Geneviève Pettersen, Daniel Grenier, Jean-Philippe Martel, Sophie Létourneau, William S. Messier, Stéphanie Pelletier. Les discussions poursuivies avec ces derniers portaient essentiellement sur l'usage numérique de l'image et la question de l'illustration à l'ère 2.0.

Enfin, en vertu d'un accord préliminaire⁹⁸, certains des auteurs ayant donné, au deuxième sondage, des réponses demandant quelques éclaircissements, ont également été joints directement.

3.2 Statistiques et résultats du sondage quantitatif

3.2.1 *Fréquence de l'utilisation de l'image*

Les renseignements colligés lors du sondage quantitatif révèlent que plus de 75 %⁹⁹ des auteurs interrogés ont employé des images dans le cadre de la rédaction d'au moins une de leurs œuvres littéraires et que 32,26 %¹⁰⁰ des sondés utilisent l'image dans tous leurs projets d'écriture. Évidemment, il importe de nuancer ces données, car le sondage était explicitement présenté comme une étude cherchant « à mieux cerner les différentes fonctions que remplit l'image dans le travail des écrivains québécois contemporains¹⁰¹ » et il est possible que certains auteurs n'employant pas d'images n'aient pas trouvé pertinent d'y répondre, cela même si le message envoyé

⁹⁸ Dans chacun des deux sondages, la dernière question portait sur l'intérêt du répondant à poursuivre ou non l'étude en cours.

⁹⁹ 71/93 personnes sondées.

¹⁰⁰ 30/93 personnes sondées.

¹⁰¹ *L'info UNEQ* n° 86, 18 oct. 2013

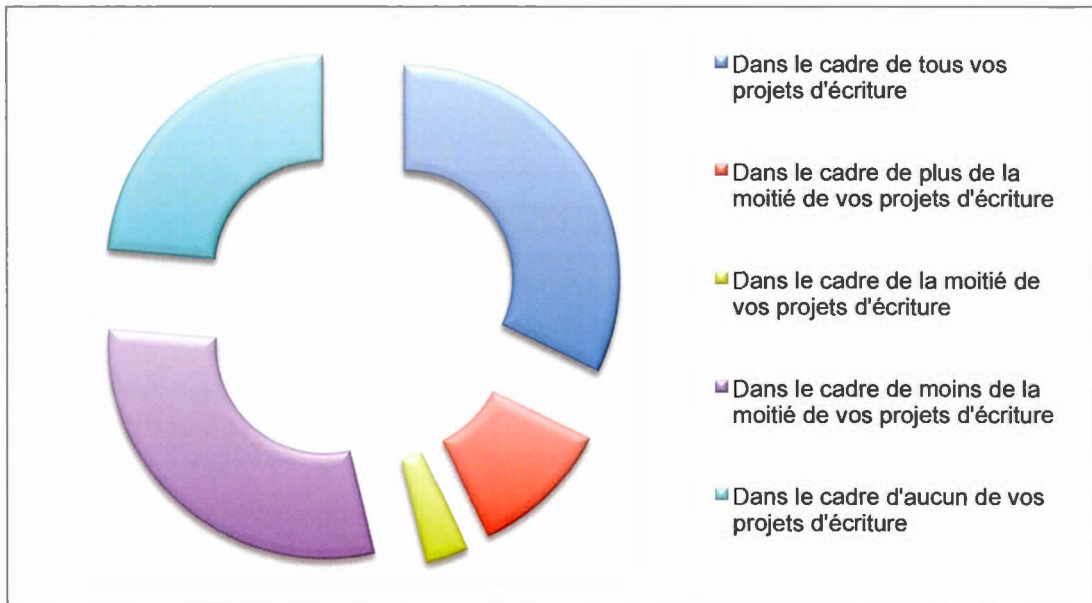
dans le bulletin de l'UNEQ les encourageait à le faire en précisant: « Que vous utilisiez ou non l'image dans votre démarche littéraire, vos réponses sont importantes afin d'obtenir des statistiques représentatives de la situation au Québec. »

Plus précisément, les réponses à la question « À quelle fréquence utilisez-vous des images (photographies, dessins, collages, peintures, réalisés par vous ou par d'autres artistes) afin d'alimenter votre pratique d'écriture? » se répartissaient ainsi:

Dans le cadre de tous vos projets d'écriture	32,25 %	30
Dans le cadre de plus de la moitié de vos projets d'écriture	10,75 %	10
Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture	3,23 %	3
Dans le cadre de moins de la moitié de vos projets d'écriture	33,34 %	28
Dans le cadre d'aucun de vos projets d'écriture	23,66 %	22
Total	100 %	93

Une représentation graphique des résultats permet d'observer que tout près de la moitié des répondants utilise l'image dans la majorité de leurs projets alors que l'autre moitié les utilise peu, voire pas du tout.

TABLEAU 2: FREQUENCE D'UTILISATION DE L'IMAGE



C'est à la lumière de ces résultats qu'il importe d'interpréter l'ensemble des autres données recueillies lors de ce sondage. Par exemple, parmi les écrivains sondés, seuls ceux ayant répondu qu'ils n'utilisaient l'image dans aucun de leur projet d'écriture se sont ensuite abstenus de répondre (quatre, cinq ou six personnes, selon les questions) ou ont coché la case « N.A. (vous n'utilisez pas l'image dans votre processus d'écriture) » (dix-huit répondants) pour toutes les questions du sondage concernant directement l'image. Il faut en outre garder en tête que, parmi les réponses obtenues pour les autres catégories, certaines personnes n'ont recours qu'épisodiquement à l'image.

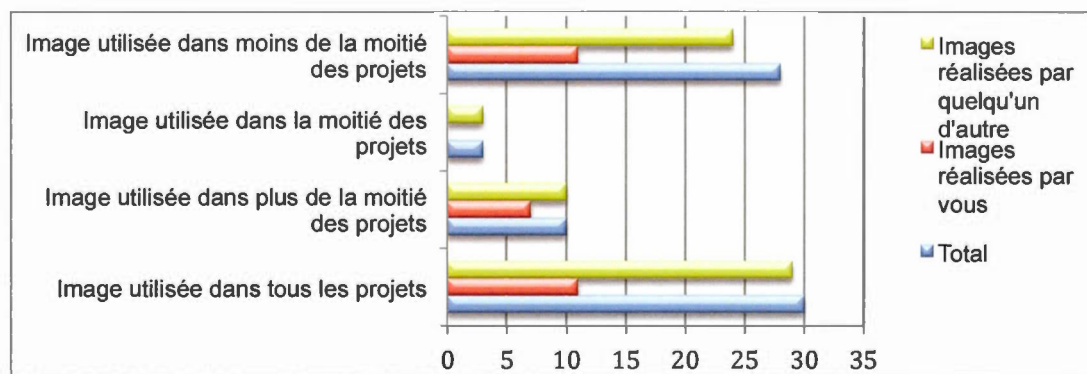
3.2.2 Origine des images

L'analyse comparative des réponses des personnes sondées qui utilisent l'image dans moins de la moitié de leurs projets révèle d'ailleurs, comme on pouvait s'y attendre, qu'ils ont plus souvent recours aux images réalisées par d'autres personnes

(85,7 %¹⁰²), qu'aux images qu'ils auraient eux-mêmes créées (39,3 %¹⁰³). Cette tendance demeure cependant généralisée et s'étend également aux personnes qui utilisent l'image dans **la moitié ou plus** de leurs projets; aussi est-il plus étonnant d'observer que la moyenne des personnes qui réalisent leurs propres images est plus élevée chez les auteurs qui utilisent l'image dans **moins** de la moitié de leur projet (39,3 %) que dans l'ensemble du sondage (38,3 %¹⁰⁴). Sans surprise, ce sont principalement ceux qui utilisent l'image dans le cadre de **tous** leurs projets qui créent eux-mêmes les dessins, peintures, photographies et collages qu'ils utilisent (60 %¹⁰⁵).

Pour l'ensemble du sondage, les données recueillies en réponse à la question « Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent. Les images utilisées afin d'alimenter votre pratique d'écriture sont: » se répartissent ainsi:

TABLEAU 3: PROVENANCE DES IMAGES



¹⁰² 24/28 personnes sondées.

¹⁰³ 11/28 personnes sondées.

¹⁰⁴ 36/94 personnes sondées.

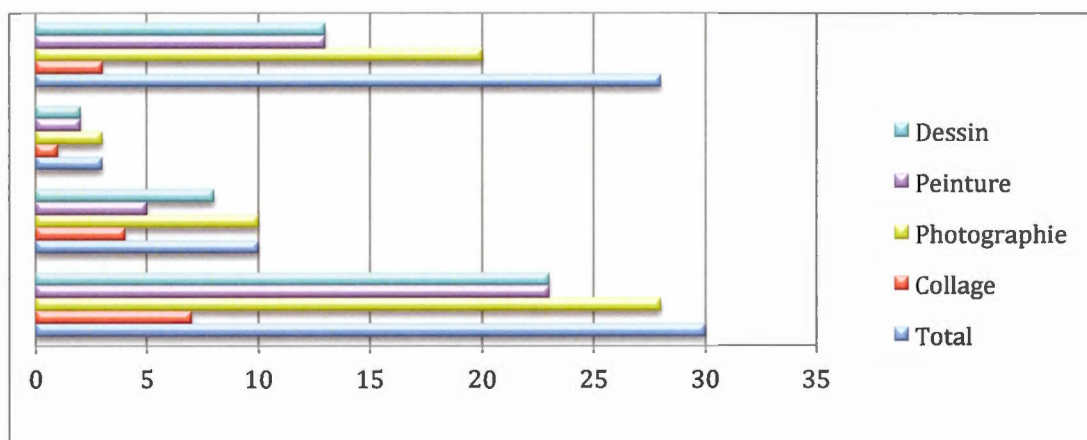
¹⁰⁵ 18/30 personnes sondées.

L'analyse approfondie des réponses à cette question révèle en outre que seuls 7 %¹⁰⁶ des écrivains produisent l'intégralité des images qu'ils emploient.

3.2.3 Types d'image

Il est également intéressant d'observer la répartition du type d'images employées en fonction de la fréquence d'utilisation desdites images.

TABLEAU 4: DESSIN ET PEINTURE



Le graphique ci-dessus révèle différentes choses. D'une part, on remarque l'intérêt particulier accordé à la photographie. Le recours à ce médium semble être l'un des principaux impacts d'Internet. De fait, l'accessibilité numérique de banques d'archives photographiques, de même que la grande quantité de photos journalistiques ou publicitaires qui apparaissent quotidiennement sur Internet accroissent l'intérêt de cette forme de documentation visuelle, à peu près inexistante dans les archives des écrivains du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e, étudiés par les généticiens. D'autre part, si les données statistiques concernant les

¹⁰⁶ 5/71 personnes sondées. Les écrivains ayant répondu qu'ils n'utilisaient pas l'image ont été exclus du pourcentage.

dessins et les peintures suggèrent que tous les écrivains qui dessinent peignent également, cette première impression est inexacte. De fait, seize répondants n'utilisent que le dessin et quatorze autres, seulement la peinture. Ce ne sont que trente d'entre eux qui utilisent les deux formes artistiques.

Finalement, le collage ne s'avère pas particulièrement répandu (21,13 %¹⁰⁷) auprès des écrivains qui utilisent l'image. Il rejoint un peu plus les auteurs qui utilisent les images dans **plus** de la moitié de leurs projets (27,5 %¹⁰⁸) que ceux qui les utilisent dans la **moitié ou moins** de leurs textes (12,9 %¹⁰⁹).

3.2.4 Traces des images dans les ouvrages publiés

Si peu d'écrivains conservent une trace **visuelle** des images utilisées en cours de rédaction au sein de l'œuvre publié (plus de 50 %¹¹⁰ n'en gardent aucune trace dans leurs ouvrages), ils sont plus de 75 %¹¹¹ à en conserver des traces **textuelles**. Ces données suggèrent que les images influencent réellement la manière d'écrire des auteurs qui les utilisent, sans qu'elles remplissent pour autant une fonction narrative ou illustrative indispensable à la bonne compréhension de leurs œuvres. Plus exactement, les données se répartissent ainsi:

¹⁰⁷ 15/71 personnes sondées. Les écrivains ayant répondu qu'ils n'utilisaient pas l'image ont été exclus du pourcentage.

¹⁰⁸ 11/40 personnes sondées.

¹⁰⁹ 4/31 personnes sondées.

¹¹⁰ 43/85 personnes sondées. Ces données excluent les auteurs qui ont omis de répondre à cette question.

¹¹¹ 64/85 personnes sondées. Ces données excluent les auteurs qui ont omis de répondre à cette question.

De fait, 62,5 %¹¹² des poètes ont publié au moins une fois des images liées à leur processus rédactionnel. Ce nombre chute à 45,8 %¹¹³ chez les auteurs de recueil(s) de nouvelles et à 41,07 %¹¹⁴ chez les romanciers. (Il importe, dans l'interprétation de ces résultats, de garder en tête que certains auteurs sont à la fois poètes, romanciers et nouvellistes, et se retrouvent donc dans plus d'une catégorie à la fois.)

3.2.5 *Fonctions des images*

Si les données analysées ci-dessus éclairent certains éléments de la relation qu'entretiennent les écrivains québécois à l'image, les renseignements les plus pertinents, en regard du précédent chapitre et des enjeux de cette thèse, concernent davantage l'usage qui est fait de ces images dans le processus rédactionnel des auteurs sondés, comme en témoignent les réponses à la question:

Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent. Les images utilisées afin d'alimenter votre pratique d'écriture vous permettent :

- | | | |
|--|---------|----|
| • De vous inspirer et de trouver de nouvelles idées | 68,24 % | 58 |
| • De garder la trace visuelle d'un lieu, d'une personne, d'un événement afin d'y revenir à l'écrit | 54,12 % | 46 |
| • D'assurer une cohérence de page en page | 17,65 % | 15 |
| • De vous délasser ou de vous détendre | 9,41 % | 5 |
| • De vous accomplir dans plus d'une forme artistique | 20,00 % | 17 |
| • N.A. (vous n'utilisez pas l'image dans votre processus d'écriture) | 20,00 % | 17 |

L'analyse détaillée des données récoltées en réponse à cette question – dont chacun des choix correspond à une catégorie de la typologie élaborée précédemment –

¹¹² 15/24 personnes sondées qui ont publié au moins un recueil de poésie.

¹¹³ 11/24 personnes sondées qui ont publié au moins une nouvelle en revue ou en recueil.

¹¹⁴ 23/56 personnes sondées qui ont publié au moins un roman.

3.2.5 Fonctions des images

Si les données analysées ci-dessus éclairent certains éléments de la relation qu'entretiennent les écrivains québécois à l'image, les renseignements les plus pertinents, en regard du précédent chapitre et des enjeux de cette thèse, concernent davantage l'usage qui est fait de ces images dans le processus rédactionnel des auteurs sondés, comme en témoignent les réponses à la question:

Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent. Les images utilisées afin d'alimenter votre pratique d'écriture vous permettent :

- | | | |
|--|---------|----|
| • De vous inspirer et de trouver de nouvelles idées | 68,24 % | 58 |
| • De garder la trace visuelle d'un lieu, d'une personne, d'un événement afin d'y revenir à l'écrit | 54,12 % | 46 |
| • D'assurer une cohérence de page en page | 17,65 % | 15 |
| • De vous délasser ou de vous détendre | 9,41 % | 5 |
| • De vous accomplir dans plus d'une forme artistique | 20,00 % | 17 |
| • N.A. (vous n'utilisez pas l'image dans votre processus d'écriture) | 20,00 % | 17 |

L'analyse détaillée des données récoltées en réponse à cette question – dont chacun des choix correspond à une catégorie de la typologie élaborée précédemment – permet de créer des recoupements intéressants. Par exemple, 81 %¹¹⁵ des cinquante-huit personnes qui utilisent l'image pour « s'inspirer et trouver de nouvelles idées » emploient également l'image pour « garder la trace visuelle d'un lieu, d'une personne

¹¹⁵ 47/58 personnes sondées.

ou d'un événement afin d'y revenir par écrit ». 20,69 %¹¹⁶ s'en servent également pour « assurer une cohérence de page en page », 13,79 %¹¹⁷ l'utilisent pour se délasser et 27,59 %¹¹⁸ cherchent à s'accomplir dans plus d'une forme artistique.

L'interprétation de l'ensemble des données du sondage permet de circonscrire le rôle des traces non verbales dans les phénomènes d'écriture et de comprendre par quels procédés l'image pénètre la pratique littéraire des écrivains contemporains. Par ailleurs, les réponses à la question portant spécifiquement sur la fonction de l'image, une fois combinées aux renseignements colligés dans le cadre du sondage qualitatif et des entretiens réalisés ultérieurement, favorisent pour leur part une plus grande compréhension de la typologie des images d'écrivains et permettent d'en proposer une version actuelle, qui tient compte de l'intervention du numérique et du traitement de texte dans les rituels rédactionnels des auteurs d'aujourd'hui.

3.3 Une typologie contemporaine

L'ensemble de l'enquête réalisée dans le cadre de cette thèse le prouve, les écrivains contemporains québécois continuent d'employer des notations visuelles pour nourrir leur pratique littéraire. Cependant, l'origine de ces images a grandement changé: si les écrivains des XIX^e et XX^e siècles étudiés par les généticiens produisaient eux-mêmes l'essentiel de leurs images, les écrivains québécois contemporains les trouvent plutôt sur Internet. De fait, ce sont 69%¹¹⁹ des auteurs interrogés dans la deuxième partie de l'enquête qui utilisent prioritairement le Web pour accumuler les ressources graphiques nécessaires à la rédaction de leurs œuvres. Ces statistiques concordent

¹¹⁶ 12/58 personnes sondées.

¹¹⁷ 8/58 personnes sondées.

¹¹⁸ 16/58 personnes sondées.

¹¹⁹ 20/29 personnes sondées ayant répondu à la question « Où trouvez vous ces images? ».

avec la tendance observée dans le premier sondage, où 94,37%¹²⁰ des auteurs utilisant l'image dans leur pratique littéraire affirmaient employer des œuvres picturales « produites par quelqu'un d'autre »¹²¹.

Afin d'être un outil plus complet, il faudrait que la typologie des images d'écrivains élaborée précédemment puisse s'adapter à cette réalité numérique, et traduise aussi la démarche littéraire des écrivains contemporains. Les données statistiques et les témoignages recueillis auprès des auteurs québécois suggèrent que les différentes catégories de la typologie et la nomenclature correspondante demeurent cohérentes lorsque confrontées à la pratique actuelle de la littérature, en dépit de quelques ajustements, nécessaires afin de traduire, notamment, la prégnance des images « en mouvement », qui ne se dissocient plus aussi facilement de l'image statique qu'autrefois, puisque toutes deux se trouvent sur le même outil, l'ordinateur.

3.3.1 Image de recherche

3.3.1.1 Transposition contemporaine

L'image de recherche tire une part de son efficacité du passage de la sphère langagière à la sphère visuelle du cerveau et ce phénomène ne subit pas de transformations majeures lorsque l'écrivain rédige à l'ordinateur. De fait, l'auteur en quête d'inspiration et de solutions formelles ou narratives peut aisément quitter le logiciel de traitement de texte pour se plonger dans une recherche d'images, cela, sans quitter son poste de travail et les outils participant à son processus rédactionnel. Les auteurs qui emploient cette méthode trouvent d'ailleurs l'essentiel de leurs notations

¹²⁰ 69/71 personnes sondées qui utilisent l'image dans leur processus d'écriture.

¹²¹ De ce nombre, 46,38 %¹²¹ (32/69 personnes sondées) reconnaissent également créer certaines de leurs images eux-mêmes.

graphiques dans les « banques professionnelles, gratuites ou non¹²² », « sur le Web (musées, images)¹²³ », « sur Internet¹²⁴ », ou enfin sur « Google Image et Flickr¹²⁵ ».

Cet usage récurrent des photographies, dessins, peintures et publicité disponibles en ligne s'accompagne cependant de recherches graphiques dans des médias plus traditionnels (revues¹²⁶, bandes dessinées, cinéma¹²⁷), de même que dans les livres d'arts¹²⁸, voire directement auprès d'artistes contemporains¹²⁹. Le sondage révèle en outre l'intérêt de certains écrivains pour les photos d'archive¹³⁰, notamment celles qui les mettent directement en scène. À ce sujet, la nouvelliste et écrivaine pour la jeunesse Marie-Andrée Arsenault explique:

Pourquoi est-ce que j'utilise des photos d'enfance pour écrire? 1) C'est le thème qui m'inspire le plus; 2) Je travaille très souvent à partir de souvenirs de lieux, de moments ou de personnes. Les photos m'aident à me les remémorer et à les rendre vivant(e)s dans mes textes. Ainsi, pour mon prochain petit livre pour enfants, je me suis inspirée de mes étés aux îles de la Madeleine et des photographies de mes voyages là-bas lorsque j'étais petite : la maison rose où nous vivions est devenue celle du personnage de la tante Fabie, la bouteille lancée à la mer par la petite Alma est inspirée par celle que ma sœur et moi avons retrouvée sur la plage lorsque nous étions petites, etc. J'ai une écriture beaucoup plus descriptive que narrative, beaucoup plus évocatrice qu'autre chose aussi. Je réalise que j'adore jouer avec les descriptions, envelopper mes scènes de décors précis... comme si les émotions passaient par ce qui entoure,

¹²² Edgar Strabéri, slameur.

¹²³ Réponse anonyme.

¹²⁴ Marie-Louise Monast, romancière; Charles Bolduc, romancier; Agnès Grimaud, romancière jeunesse.

¹²⁵ Dominic Bellavance, romancier.

¹²⁶ Louis-Charles Sylvestre, dramaturge; Pierrette Denault, nouvelliste.

¹²⁷ Éric Gougeon, romancier (réponse exacte à la question « Où trouvez vous ces images »: « Références cinématographiques, BD, arts visuels [surtout la peinture et la sculpture] ».)

¹²⁸ Charles Bolduc, romancier; Marie-Andrée Arsenault, nouvelliste: « La plupart sont sur Internet, mais il m'arrive d'utiliser des reproductions d'œuvres d'art que je trouve dans différents livres à la maison. »

¹²⁹ Huguette Bertrand, poète: « J'ai demandé la permission à des sculpteurs et des photographes d'utiliser les photos de leurs œuvres. »; Bruno Lemieux, poète: « photos et œuvres 2D (toiles, sérigraphies, etc.) ou leur reproduction ».

¹³⁰ Jean-Simon Desrochers, romancier.

enveloppe, décore les moments racontés. Ce qu'il y a de bien, avec les photos d'enfance, c'est qu'elles me permettent de superposer mes souvenirs avec ces images réelles. Je peux alors travailler avec les éléments à décrire de façon objective et la description subjective conservée par ma mémoire; une description empreinte d'émotions, teintée par la nostalgie bien souvent aussi.

Ces ressources extérieures à l'outil ordinateur, contrairement aux recherches numériques d'images, impliquent non seulement un changement de médium, mais également un déplacement de l'espace dans lequel se déroule le processus rédactionnel, ce qui n'est pas contraire aux images de recherche décrites par les généticiens, qui étaient parfois réalisées dans des cahiers, mais d'autres fois à part, et jamais obligatoirement dans le même espace que l'espace d'écriture. Cela permet en outre de distinguer l'image de recherche « préalable à l'écriture » de celle utilisée « en cours d'écriture ». De façon générale, les auteurs, comme Arsenault, qui s'inspirent de photos souvenir et d'autres traces visuelles à caractère émotif consultent les images avant la rédaction de leur texte, tandis que ceux qui cherchent, sur internet, des images inspirantes le font tant avant que pendant l'écriture. Dans les deux cas, la prégnance de l'image, à l'époque contemporaine, et l'accessibilité des ouvrages de référence, des livres d'arts, et des banques de données favorisent sans doute cette pratique. Il importe par ailleurs de garder en tête que rien n'indique que les choses aient été entièrement différentes autrefois. Au contraire, écrivains et artistes se fréquentaient souvent et les frontières entre les différentes formes artistiques étaient déjà poreuses. Ce qui semble être à l'origine de ce décalage entre les données récoltées par les généticiens (présentées au chapitre précédent) et celles révélées par les sondages tient plutôt à l'accessibilité des images elles-mêmes. Qu'Apollinaire ait été l'ami de Picasso est un fait, et il est également avéré que l'esthétique du peintre a inspiré, par moments, le poète. Apollinaire a écrit sur Picasso, mais également *à partir*

de lui et du cubisme¹³¹. Or sans l'histoire littéraire et la correspondance de l'un et l'autre de ces deux créateurs, il ne resterait que peu de traces, dans les manuscrits de l'écrivain, de cette proximité. On peut cependant imaginer un Apollinaire contemporain possédant des livres d'arts dédiacés par son comparse et des dossiers numériques contenant les reproductions numériques de ses œuvres fétiches. Cet Apollinaire-là pourrait certes fréquenter le même café que son ami-peintre, mais il pourrait également habiter un petit appartement au sommet d'une tour en verre, à Tokyo. Les distances et les frontières ayant été, pour la plupart, abolies depuis l'expansion d'Internet 2.0 et les accords de libre-échange, la circulation des images a connu une expansion fulgurante. Cette croissance facilite les collections de traces graphiques, que les auteurs rassemblent dans des dossiers, cahiers, bibliothèques et autres *moodboards* virtuels ou concrets, documentant ainsi plus précisément l'importance des images sur leur écriture. Le fait que les données rassemblées dans le sondage soient de source directe permet en outre de récolter des informations inaccessibles aux généticiens, qui n'ont accès qu'aux manuscrits et écrits de l'auteur qu'ils étudient. Par exemple, il est probable qu'un Apollinaire interrogé sur son rapport à l'image aurait pu documenter sa pratique sous un angle inédit, que les chercheurs ne pourront jamais restituer.

3.3.1.2 *Ce qu'en disent les écrivains*

Les témoignages d'auteurs sont éloquentes: si l'image de recherche ne prend plus systématiquement la forme d'un dessin autographe, le langage visuel continue d'inspirer les écrivains contemporains.

¹³¹ Voir notamment les articles « Guillaume Apollinaire, poète, prosateur, pornographe » de Michel Décaudin, Lionel Richard, Peter Read et Laurence Campa (1996), ainsi que le texte « Écrire "Picasso", d'Apollinaire » d'Éliane Formentelli (1985).

Lors de la deuxième étape de l'enquête, une question ouverte invitait les écrivains à expliciter le rôle que l'image remplit dans leur pratique littéraire. Cette question, déterminante pour la validation de la typologie, avait comme objectif de cerner les différentes fonctions de l'image et de les décrire dans les mots mêmes de ceux qui l'emploient. 44,83 %¹³² des définitions reçues révèlent que les auteurs voient l'image comme un outil créatif, qui facilite l'émergence des idées et la résolution de problèmes formels ou narratifs. Louis-Charles Sylvestre, dramaturge, explique par exemple que, pour lui :

[L'image] est souvent un point de départ. Une inspiration. Que ce soit pour découvrir un personnage ou un lieu ou une atmosphère, je recherche l'image inspirante et transcendante. Trouver dans un portrait, par exemple, une véritable énigme dans les yeux du modèle pour donner assez de souffle à une œuvre complète. Saisir le destin d'un personnage via une seule petite image est possible. Si un peintre ou un photographe essaie d'écrire l'humanité avec ses couleurs, son focus, son sujet, sa lumière... ça ne peut être qu'un magnifique point de départ pour un auteur.

Marie-Andrée Arsenault, avance pour sa part :

L'image est d'abord et avant tout une source d'inspiration. C'est le déclencheur, la base de l'imagination. Les différentes images que j'ai sélectionnées au cours des années constituent, d'une certaine manière, l'essence même de mon univers. C'est la première couche de sens. L'écriture me permet ensuite de dériver et de coudre plusieurs autres couches sur la première... jusqu'à ne plus voir l'image initiale parfois.

Ces deux témoignages vont dans le même sens que celui de Bruno Lemieux, poète, qui affirme :

Déclencheur d'écriture, tremplin ou point d'ancrage, les images (parfois un seul détail d'une image) piquent ma curiosité, provoquent un étonnement, induisent un questionnement; lequel, à son tour, stimule mon imaginaire, car il me faut alors répondre à ce questionnement. Le texte est alors le chemin pour aller vers la réponse, que je ne trouve que rarement – ce qui importe peu, en somme.

¹³² 13/29 sondés.

Chez ces trois auteurs comme chez les dix autres qui, dans des témoignages moins élaborés, expliquent que l'image « façonne une partie de l'imaginaire¹³³ », « aide à décoller¹³⁴ », « suscite des idées d'écriture¹³⁵ », « inspire des scènes et des émotions¹³⁶ », « jette des ambiances, joue un rôle de lubrifiant d'imagination¹³⁷ », « permet de traverser dans un autre monde très rapidement » parce que « l'image sert de tremplin, de démarreur, de déclencheur d'écriture¹³⁸ », on remarque que c'est la capacité de l'image à évoquer rapidement un univers qui en fait un outil privilégié. Il est également intéressant de noter que ces univers qui émergent appartiennent généralement à d'autres artistes, tandis que le dessin autographe remplissait une fonction créatrice différente chez Dostoïevski ou Flaubert. De fait, c'est à travers la représentation graphique *de leur propre univers* que ces auteurs plongeaient dans l'écriture, non en transformant l'imaginaire d'un autre.

Ce type d'image de recherche n'est cependant pas le seul qui existe à l'ère du numérique. L'écrivaine Karoline Georges, dont la démarche artistique et la démarche littéraire s'entrecroisent perpétuellement, réalise ses propres images, et c'est précisément leur entrelacement avec le texte qui permet l'émergence de l'un et l'autre :

Dans certains de mes projets de vidéopoésie, l'image se pose en canevas pour l'écriture; je filme des structures architecturales où sera installé un fragment de poésie. Dans d'autres projets, l'image poursuit la quête littéraire d'un personnage (par exemple, dans un de mes romans, la narratrice, obsédée par son apparence, souhaite se faire « image pure »; j'ai poursuivi cette quête par une série de plus de 450 autoportraits du personnage à travers un métavers 3D où les avatars sont constitués d'assemblage de photographies. L'image peut également se présenter tel le « corps » d'une voix littéraire, c'est le cas dans un de mes films

¹³³ Éric Gougeon, romancier.

¹³⁴ Réponse anonyme.

¹³⁵ Agnès Grimaud, littérature jeunesse.

¹³⁶ Marie-Louise Monast, romancière.

¹³⁷ Charles Bolduc, romancier.

¹³⁸ Pierrette Denault, nouvelliste.

d'animation 3D, où le personnage central livre le texte via un logiciel de synthèse vocale.



FIGURE 21 : KAROLINE
GEORGES

Ce type de démarche artistique (qui trouve également sa place dans la catégorie « pratique esthétique »), inimaginable avant l'émergence du numérique, constitue désormais l'une des réalités de la création littéraire. De fait, le multimédia permet aux créateurs polyvalents de développer une démarche où il est utopique de parvenir à déterminer laquelle, de l'œuvre littéraire ou de l'œuvre artistique, est aux origines de l'autre. Les deux langages s'enrichissent et le processus d'écriture n'est possible qu'à travers ce constant dialogue interformel.

3.3.1.3 *Validité de la catégorie*

Ces témoignages et statistiques confirment la pertinence de la catégorie « Dessin de recherche » et révèlent que tant à l'époque contemporaine que dans les manuscrits plus anciens étudiés par les chercheurs en critique génétique, les traces picturales jouent un rôle – parfois fondamental parfois secondaire – dans le processus rédactionnel des écrivains. Instigatrices d'idées ou outils de secours pour résoudre les problèmes rencontrés en cours de rédaction, ces images contribuent à l'élaboration

d'œuvres littéraires, voire d'imaginaires, et facilitent le travail des écrivains qui les emploient.

3.3.2 *Note graphique*

3.3.2.1 *Transposition contemporaine*

3.3.2.1.1 *Note d'enquête*

C'est avec le développement d'appareils photographiques de plus en plus abordables et simples d'utilisation et, plus récemment, avec l'apparition des applications photographiques sur les téléphones intelligents que la note d'enquête s'est transformée une première fois. Si, déjà à l'époque, Zola photographiait sa famille (sans pour autant utiliser ses clichés dans son processus rédactionnel¹³⁹), c'est surtout l'apparition des appareils qui utilisent la pellicule photo plutôt que les plaques de verre ¹⁴⁰, puis celle des appareils à développement instantané ¹⁴¹ qui ont progressivement augmenté l'intérêt des amateurs pour cette nouvelle forme artistique. Pendant tout le XX^e siècle, la photographie s'est démocratisée, mais c'est l'émergence du numérique qui en a accru la popularité et en a fait un véritable « outil rédactionnel » chez certains écrivains contemporains. Outre la disponibilité immédiate de l'image, le coût de développement à peu près inexistant et la possibilité

¹³⁹ À ce sujet, l'article de Charles Grivel (2004) *Zola, photogénèse de l'œuvre*, est particulièrement éloquent. Il y explique notamment qu'« il y a conjonction entre la vision de l'auteur, qui va au détail avec l'opiniâtreté qu'on sait par pur instinct de son œil, et la visée du photographe, dont le soin, la précision, la méticulosité, l'intention compulsive, sont perceptibles dans ses clichés. Zola est donc un amateur qui n'exerçait pas avec amateurisme, un écrivain qui écrivait son regard magistralement sans le secours de l'appareil. Cette évidente passion de l'observation documentaire est, cependant, difficile à concilier avec le fait que les photographies fassent défaut dans les dossiers préparatoires et avec le fait qu'aucune des siennes propres ne paraît avoir servi à l'auteur pour écrire. Pourquoi fallait-il donc que la photographie, le témoignage tactile de la vision en train de s'accomplir, manque à la description artiste des faits dans le roman? »

¹⁴⁰ En 1888 apparaissent sur le marché les appareils Kodak, qui démocratisent la photographie en raison de leur maniabilité accrue.

¹⁴¹ 1948: invention du Polaroid par Edwin H. Land

d'une conservation numérique sans date de péremption et sans frais¹⁴² ont également contribué à augmenter l'intérêt que portent à ces images les auteurs contemporains.

3.3.2.1.2 *Note de soutien à la rédaction*

L'apparition d'Internet, avec ses www.google.image¹⁴³ et www.google.map¹⁴⁴, rend désuet le recours aux informateurs qui garantissaient l'exactitude des descriptions rédigées par Zola dans ses œuvres romanesques. Si les écrivains photographes ne sont pas nombreux (17,24 %¹⁴⁵), la facilité avec laquelle les auteurs peuvent avoir accès aux plans, aux photos contemporaines ou d'archive, aux images de contrées étrangères, de guerres, de personnages politiques, culturels, historiques, aux œuvres d'artistes et aux représentations picturales d'objets du quotidien – d'aujourd'hui ou d'une autre époque –, accroît considérablement l'intérêt de la note de soutien à la rédaction, qui est utilisée par 37,93 %¹⁴⁶ des auteurs sondés.

3.3.2.2 *Ce qu'en disent les écrivains*

Le rapport à l'image varie considérablement selon que les auteurs utilisent des notations graphiques ou des images de recherche. De fait, dans le second cas, l'image joue un rôle déterminant dans le processus même de construction des idées et l'acte d'écriture serait à peu près impossible sans elles, tandis que chez les auteurs qui emploient des notations visuelles pour assurer la crédibilité, le réalisme ou la cohérence de leur propos, le processus rédactionnel pourrait survenir même sans le

¹⁴² De fait, les écrivains qui ont également une pratique photographique en lien avec leur démarche d'écriture affirment conserver leurs clichés « sur [leur] disque dur » (Claudine Douville), en format « JPEG » (Bruno Lemieux) ou sur « un support numérique » (Karoline Georges).

¹⁴³ Site disponible à l'adresse: <http://images.google.com>.

¹⁴⁴ Site disponible à l'adresse: <http://maps.google.com>.

¹⁴⁵ 5/29 personnes sondées.

¹⁴⁶ 11/29 personnes sondées.

passage du langage verbal au langage visuel. Les images sont des outils, au même titre que les dictionnaires, par exemple, et servent « de documents de références¹⁴⁷ ».

[Les images] m'aident à trouver des détails de description : si je cherche à décrire quelque chose, avoir un appui visuel m'aide à y arriver de la manière la plus précise possible.

L'image est un support de création idéal, qui aide à trouver les mots qui manquent et à s'approcher d'un « réel » qu'on cherche à atteindre. Je me sers des images comme du dictionnaire : pour consulter la réalité, vérifier mes dires, etc. Je n'intégrerais pas d'images dans mes projets et je ne peux pas dire que ce support joue un rôle central dans ma pratique d'écriture, mais j'y reviens toujours.

Cela dit, je ne me rappelle pas être parti d'une ou plusieurs images pour écrire. Les images, pour moi, sont plutôt une espèce d'aide-mémoire...¹⁴⁸

De fait, notamment chez les auteurs dont les romans se déroulent dans un univers spatiotemporel réel et précis (un lieu véritable et une époque historique spécifique), l'usage des images d'archives simplifie le travail rédactionnel et accroît le réalisme du texte. Par exemple, Perrine Leblanc explique avoir « utilisé de nombreuses photos pour préparer *L'homme blanc* : Russie soviétique de l'époque (dont celles de Henri Cartier-Bresson), plan du métro dans les années 1950, goulag, prisons russes contemporaines (Carl de Keyser), etc. »¹⁴⁹. Ce recours aux images comme vecteur de légitimation n'est pas systématique, mais même les écrivains qui prétendent ne pas s'y référer les emploient sporadiquement, comme l'indique le témoignage du romancier Patrice Lessard :

J'écris des récits qui se passent à l'étranger, mais ce sont des endroits que je connais très bien. Les images sont dans ma tête... Il m'est arrivé d'aller sur Google Street View pour m'assurer d'un parcours, ce genre de chose, mais généralement, je me fie surtout à ma mémoire. Comme je fais souvent référence à des peintures que j'ai vues dans des musées, il m'arrive de tricher et

¹⁴⁷ Jean-Simon Desrochers, romancier.

¹⁴⁸ Réponse anonyme.

¹⁴⁹ *L'homme blanc* se déroule en Russie soviétique, notamment dans les goulags.

d'aller revoir les tableaux dans des livres, sur le Web aussi, parfois pour découvrir, mais généralement plutôt pour me rafraîchir la mémoire.

Il importe en outre de préciser que l'accès simplifié aux nouvelles technologies n'empêche pas certains écrivains d'employer des méthodes plus traditionnelles pour assurer la cohérence d'un ouvrage. Danielle Marcotte, auteure jeunesse, explique par exemple :

L'image est un déclencheur ou une aide. Elle n'apparaît pas dans le manuscrit ni dans le livre bien sûr. Elle m'aide à écrire, à me retremper dans une atmosphère, à ne pas oublier un regard, un geste, un lieu. Je dessine souvent (esquisses) l'endroit où se trouvent les personnages dans une pièce, pour ne pas oublier ce qui est dans le champ de vision d'un personnage, ce qui est à sa gauche ou à sa droite : souci d'éviter les décrochages dus aux invraisemblances ou incohérences.

3.3.2.3 *Validité de la catégorie*

Les auteurs qui parlent de la note graphique emploient des termes qui recourent précisément ceux employés dans le premier chapitre pour aborder, entre autres, la démarche des romanciers réalistes et naturalistes. Pour les écrivains dont les notations visuelles se classent dans cette catégorie, les images « servent de référence; souvent pallient la mémoire manquante; cristallisent les détails¹⁵⁰ »; « permettent de garder la cohérence d'un visage, d'un lieu¹⁵¹ » ou de « décrire lieux, objets et personnages (vêtements, postures physiques, mimiques)¹⁵² » et « aident dans la description de certaines scènes ou de certains endroits¹⁵³ ». Leur différents témoignages soutiennent la pertinence de la catégorie, notamment en confirmant l'importance documentaire de l'image dans le processus rédactionnel des auteurs qui l'emploient pour ses fonctions référentielles.

¹⁵⁰ Stéphanie Filion, poète.

¹⁵¹ Danielle Marcotte, écrivaine jeunesse.

¹⁵² Suzanne Pouliot, essayiste.

¹⁵³ Claudine Douville, romancière.

3.3.3 *Dessin de délasserment*

3.3.3.1 *Transposition contemporaine*

Synonyme de détente, voire de procrastination, les dessins de délasserment ont plutôt souffert de l'apparition d'Internet et, plus particulièrement, des médias sociaux. Ayant été, pour la plupart, remplacés par les Facebook¹⁵⁴ et Twitter¹⁵⁵ de ce monde, leurs pendants numériques exacts se résument à Tumblr¹⁵⁶ et Pinterest¹⁵⁷, voire à Instagram¹⁵⁸. (Ces trois sites se caractérisent par l'usage prédominant qu'on y fait de l'image et par le fait que les notations graphiques que l'auteur y cumule n'ont pas nécessairement de lien avec un projet rédactionnel en cours.) En somme, ces espaces numériques sont des lieux de loisir et de détente qui permettent à l'écrivain de se délasser sans pour autant quitter son ordinateur, comme le dessin de délasserment permet aux auteurs qui travaillent sur papier de se détendre dans l'espace délimité par leur pratique scripturale.

¹⁵⁴ Disponible en ligne à l'adresse: www.facebook.com « Founded in 2004, Facebook's mission is to give people the power to share and make the world more open and connected. People use Facebook to stay connected with friends and family, to discover what's going on in the world, and to share and express what matters to them. » (<https://www.facebook.com/facebook/info>, mai 2014)

¹⁵⁵ Disponible en ligne à l'adresse: <http://twitter.com> « Our mission: To give everyone the power to create and share ideas and information instantly, without barriers. » (<https://about.twitter.com/company>, mai 2014)

¹⁵⁶ Disponible en ligne à l'adresse: <https://www.tumblr.com> « Tumblr, est une plate-forme de microblogage, via le principe du reblogage principalement, créée en 2007, qui permet à l'utilisateur de poster du texte, des images, des vidéos, des liens et des sons sur son tumblelog. » (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Tumblr>, mai 2014)

¹⁵⁷ Disponible en ligne à l'adresse: <https://www.pinterest.com> « Épinglez tout ce que vous souhaitez mettre de côté. Les épingles sont des favoris visuels que vous enregistrez lorsque vous trouvez un contenu intéressant sur le Web ou directement sur Pinterest. » (<http://about.pinterest.com/fr>, mai 2014)

¹⁵⁸ Disponible en ligne à l'adresse: <http://instagram.com> « Instagram is a fun and quirky way to share your life with friends through a series of pictures. Snap a photo with your mobile phone, then choose a filter to transform the image into a memory to keep around forever. » (<http://instagram.com/about/faq/>, mai 2014)

3.3.3.2 *Ce qu'en disent les écrivains*

Parce que cet usage de l'image relève davantage de la sphère privée (publications de photos personnelles, création de bases d'images thématiques, etc.), les écrivains n'en parlent pas lorsqu'ils réfléchissent aux rôles que l'image remplit dans leur pratique littéraire. Par ailleurs, lorsque les auteurs sont interrogés sur la fonction des médias sociaux dans leur processus rédactionnel, leurs réponses convergent :

Je dirais que les médias sociaux m'empêchent de me concentrer complètement à ma rédaction, d'une part, parce qu'ils sont à portée de main, sur le même écran, et qu'il suffit de deux clics pour passer de l'un à l'autre, mais ces clics malheureusement perturbent la concentration aussitôt. Ensuite, Facebook me rend aigrie, j'y vois constamment tout ce que les gens font, les projets qu'ils pilotent et cela me fait sentir prisonnière de ma rédaction. (Cassie Bérard)

Je ne prends jamais de pause de médias sociaux. Je joue même à toutes sortes de petits jeux niaiseux. Plutôt que regarder le mur ou me gratter la tête quand je tombe sur un nœud, quand j'ai du mal à formuler un passage, je descends mon fil d'actualité, clique sur des liens, essaie de penser à autre chose. Puis, je reviens à mon paragraphe et, à la fin de ma période de travail, j'ai quand même travaillé, sans trop m'en rendre compte. (Jean-Philippe Martel, dont l'intervention a ensuite été reprise, mot pour mot, dans une sorte de clin d'œil, par Daniel Grenier)

Je me sens comme un dinosaure de dire ça, mais j'utilise pas beaucoup Facebook, et les rares fois où j'y passe pas mal de temps, ça me déprime et ça m'amorphe. Pour moi, la création arrive dans les moments de vide qu'on n'essaie pas de remplir, je trouve ça important de les cultiver. (Amélie Panneton)

Confrontés à l'aspect chronophage et vain des médias sociaux, plusieurs écrivains développent des astuces pour contrer les impacts négatifs que ces sites Internet peuvent avoir sur leur démarche littéraire. C'est le cas de la poète Alexie Morin, qui utilise un logiciel conçu expressément pour bloquer les sites qui nuisent à la concentration :

Deux mots : *SelfControl*. L'app magique qui bloque les sites que tu lui demandes de bloquer pendant la période de temps que tu fixes. Quand je suis sur

Facebook, j'écris pas, et quand j'écris, en général, je suis pas sur Facebook. Par exemple, moi je vais partir le *SelfControl* pour 45 minutes, genre. Sont bloqués Facebook, Twitter, YouTube, les plateformes de blogue, et des fois je rajoute les sites de musique et de magasinage en ligne.

L'écrivaine explique qu'elle « utilise aussi la technique “Aller m'installer dans un café avec un bloc de papier et des crayons pis pas d'ordi.” », approche également employée par le romancier Patrice Lessard :

Facebook est plutôt une perte de temps quand j'écris. C'est pour ça que souvent je sors sans ordi, avec un carnet. Des fois, ça sert aussi à prendre une pause. Mais c'est généralement négatif.

Par ailleurs, il importe de préciser que, comme le dessin de délasserment, les réseaux sociaux ne sont pas systématiquement négatifs et remplissent parfois un rôle salvateur pour les auteurs qui parviennent à décrocher temporairement de leur travail, à faire le point, sans pour autant se laisser happer par les sollicitations et attraits multiples de ces sites.

Comme jaser avec des collègues du temps que je travaillais « en société » ne m'a jamais empêché de faire mon travail, flâner sur Facebook ne m'empêche pas d'écrire. Laisser ses pensées dériver sur tout et n'importe quoi fait aussi partie du travail d'auteur. On fait alors des associations d'idées qu'on ne fait pas dans l'urgence. (Patrice Lessard)

Ces pauses stimulent même parfois la création ou y contribuent directement. La nouvelliste et romancière Stéphanie Pelletier explique par exemple :

Facebook peut être aussi une source d'inspiration et d'information. Par exemple, pour le livre que je suis en train de terminer, j'ai posé beaucoup de questions à mes amis baby boomers, parce qu'une partie de l'histoire se déroule dans les années 70. Ça été très utile de pouvoir demander directement à des gens qui ont vécu cette époque pour valider quelques informations.

3.3.3.3 *Validité de la catégorie*

Certes, aucun de ces éléments concernant les médias sociaux ne correspond précisément à la catégorie « dessins de délasserment ». On pourrait également arguer

que d'autres distractions (les « petits jeux », notamment, auxquels certains auteurs font allusion) viennent allonger cette liste. Les médias sociaux ne sont donc pas les seuls coupables. De fait, la catégorie repose sur un mouvement continu de la main qui n'interrompt pas le fil de la pensée; or les témoignages ici rassemblés l'attestent : les médias sociaux dérangent la concentration. Ils sont un espace de procrastination, de dissipation, et déconcentrent l'auteur, parfois à un point tel qu'il faut une aide extérieure (par exemple l'application *SelfControl*) pour s'en éloigner. Par ailleurs, le rôle du langage visuel est ici assez mince. Certes, il y a beaucoup de photographies sur Facebook, mais il y a aussi du texte, beaucoup de texte. La sphère cérébrale sollicitée est donc toujours prioritairement celle du langage verbal, et cela n'implique donc pas une « détente » de cette partie du cerveau.

En outre, il importe de nuancer les données ici recueillies. Les réponses spécifiquement recueillies autour des médias sociaux sont, d'une part, des auteurs de moins de cinquante ans, et ne représentent pas l'ensemble des écrivains québécois¹⁵⁹. D'autre part, rien ne dit que les auteurs cités, lorsqu'ils quittent le logiciel de traitement de texte et rédigent à la main (comme c'est le cas pour Alexis Morin et Patrice Lessard), ne gribouillent pas dans les marges de leurs cahiers. Cependant, parce que l'utilisation de logiciels de traitement de texte prédomine désormais sur l'écriture manuscrite, il faut envisager une diminution des traces graphiques anodines dans les manuscrits contemporains. Contrairement à ses homologues papier, le brouillon numérique ne conserve pas la trace des temps de pause que l'auteur s'est accordés.

Cela ne signifie pas pour autant que la catégorie soit invalide ou non applicable à l'époque contemporaine. Le fait que les auteurs ne parlent pas directement des

¹⁵⁹ Ces renseignements ont été rassemblés après un sondage public directement sur Facebook. Les auteurs qui utilisent les médias sociaux sont donc les seuls à y avoir eu accès, et leurs réponses sont, d'emblée, orientées par ce fait.

gribouillis qu'ils tracent dans les marges de leurs documents traduit surtout le peu d'importance qu'ils leur accordent, ce qui n'est pas incompatible avec l'idée de « dessin de recherche ». En somme, comme l'explique l'écrivain Pierre Szalowski, si ce n'est pas Facebook, c'est nécessairement autre chose, un dessin de délassement, une promenade, des lectures inutiles, etc.

Dans un entretien d'une rare qualité disponible sur le site *Le pigeon décoiffé*¹⁶⁰, à une question sur la procrastination, j'ai répondu dans une belle phrase dont j'ai le secret « J'ai longtemps pensé que je procrastinais. Mais en fait, non. Je pense qu'un écrivain est toujours habité par son texte. Il passe des moments à l'écrire et d'autres à y penser. ». Dit autrement, c'est pas parce qu'un écrivain n'a pas le cul sur sa chaise qu'il n'écrit pas. Donc, Audrée, pour tenter de répondre précisément à ta question, je me suis demandé comment je perdais mon temps durant l'écriture avant l'avènement de Facebook? À l'époque "je surfais sur Internet". Genre, je faisais une recherche pour savoir quels films jouaient au quartier Latin et une heure plus tard je me perdais dans la lecture d'un article sur la baisse des quotas de pêche à la morue en mer d'Irlande. J'ai aussi essayé cet été "sans Internet", ambiance écrivain devant son ordi, lui-même devant le lac, mais toutes les 20 minutes je me levais pour aller sur le quai, observer les voisins (forcément louches). Donc, en résumé, si Facebook a en phase de promotion un réel impact, durant la phase d'écriture, c'est un endroit récréatif, sans impact sur mon écriture.

3.3.4 *Pratique esthétique*

3.3.4.1 *Transposition contemporaine*

En raison du rapport texte-image plus flexible que permet le numérique (voir par exemple le cas de Karoline Georges, cité précédemment, qui allie technologie et littérature pour concevoir des objets éclectiques auxquels il est difficile d'attribuer le seul statut exclusif d'œuvre littéraire), la version contemporaine de la pratique esthétique est protéiforme et difficile à cerner. L'ensemble des arts numériques

¹⁶⁰ Entrevue disponible en ligne à l'adresse suivante:

<http://www.lepigeondecoiffe.com/2014/03/entrevue-avec-pierre-szalowski.html>

(illustration et photographie numériques, design graphique, conception 3D, etc.¹⁶¹) peut se déployer parallèlement à une démarche d'écriture littéraire, tout en contribuant à créer et entretenir un dialogue entre les langages verbal et visuel, mais il n'est pas rare que les deux langages se superposent afin de produire des œuvres à part entière. Il s'agit d'un processus qui va bien au-delà de la simple illustration: il prend racine en amont de l'écriture et c'est à travers lui que le texte émerge.

Chez d'autres écrivains, arts visuels et littérature ne s'entrecroisent pas, mais s'informent. On peut notamment penser à Marc Séguin, dont les carrières de peintre et d'écrivain se construisent parallèlement, sans pour autant donner lieu à des romans illustrés ou à des toiles textuelles. Cela n'empêche cependant pas l'apparition de thématiques récurrentes qui forment des échos entre les œuvres littéraires et les toiles artistiques, comme nous le verrons au chapitre suivant.



FIGURE 22 : MARC SEGUIN

¹⁶¹ Sont exclus les montages vidéo et autres formes artistiques où l'image n'est pas statique, car ils répondent à des critères distincts de ceux élaborés ici.

3.3.4.2 *Ce qu'en disent les écrivains*

Parce que son roman *Vu d'ici* n'avait pas été retenu comme finaliste au Prix des libraires du Québec, Mathieu Arsenault fondait en 2009 l'*Académie de la vie littéraire au tournant du vingt et unième siècle*, une parodie d'Académie, dont l'objectif « est de décerner des prix pour des livres qu'elle apprécie et qui, pour toutes sortes de raisons, ont moins de chances que les autres de gagner ailleurs. » (Arsenault, M. [2009]). Ces prix, encore en 2014, suscitent l'intérêt des écrivains de la sphère littéraire underground, qui se réunissent annuellement pour une cérémonie on ne peut moins officielle¹⁶². La pratique d'Arsenault est particulièrement intéressante car depuis 2011, l'écrivain produit des « cartes d'auteurs ¹⁶³ » qui mettent en scène les récipiendaires annuels des prix de l'Académie; cartes qu'il vend dans une boutique en ligne¹⁶⁴, avec d'autres produits illustrant certains aspects du milieu littéraire québécois, tels des tee-shirts et des macarons sérigraphiés.

Sans réaliser, comme Karoline Georges, des œuvres intermédiaires dans lesquelles texte littéraire et création graphique forment un seul et même objet; sans être non plus, comme Marc Séguin, un artiste visuel accompli, le slameur, romancier et essayiste explore tout de même une forme d'art visuel, le design graphique et typographique, en parallèle à sa pratique littéraire. Dans un entretien réalisé le 5 mai

¹⁶² L'aspect parodique de l'Institution caractérise d'emblée le projet, comme en témoignent les détails concernant l'attribution des prix: « La constitution du jury s'est faite dans les règles de l'art, c'est-à-dire qu'elle regroupe des professionnels œuvrant indifféremment dans le milieu littéraire et/ou universitaire, ils peuvent être des auteurs publiés, des artistes de la scène, des postdoctorants, des membres de comité de rédaction de revues qui ont au moins un numéro de publié, etc. L'Académie pourra fournir la liste complète des membres du jury sur demande. Veuillez noter aussi [que,] pour des raisons de contraintes de temps, certains des livres primés ont été seulement feuilletés ou encore n'ont carrément pas été lus par le jury. » <http://doctorak-go.blogspot.ch/2009/01/les-prix-de-lacademie-de-la-vie.html>

¹⁶³ « Je fais des cartes d'auteur pour ne pas faire de zine, parce que j'aime les objets qui se déclinent en multiplicités. L'idée de photographier les auteurs vient de la forme de la carte sportive, mais aussi de ma fascination pour les photos d'auteur. Avant d'avoir Internet (je l'ai eu fucking tard chez moi, en 2008, je pense), je collectionnais déjà les cartes postales d'auteurs. » (Mathieu Arsenault, Témoignage, 2014)

¹⁶⁴ Disponible en ligne à l'adresse: <http://doctorak.co/boutique/>

2014, l'écrivain réfléchissait aux différents enjeux – artistiques, financiers, commerciaux – de sa démarche artistique :

Une des choses les plus précieuses que je possède, c'est mon dossier « design-matériau » [sic] qui contient près de 3500 images glanées en ligne depuis plus de 10 ans. Ce sont principalement des constructions typographiques intéressantes venant pour une bonne partie de ffffound¹⁶⁵ mais d'ailleurs aussi et c'est à partir de ces images que je travaille mes designs. Ce dossier, c'est toute ma formation en design. Je suis pas à l'aise pour dessiner, je suis jamais sûr si le trait que je fais est bon ou pas, j'en suis jamais satisfait. Alors la typographie et les manipulations Photoshop ça me convient parfaitement. Remixer, monter, manipuler plutôt que créer.

Cette nuance « manipuler plutôt que créer » fait penser aux collages que l'on observait plus haut. Par ailleurs, le ton autocritique et sévère qu'il prend pour parler de sa démarche graphique laisse entendre qu'il y accorde une bien moins grande importance qu'à sa pratique littéraire : « Les t-shirts et les macarons, c'est plus facile à vendre par moi-même que des livres autopubliés, et je ne me suis jamais résigné à faire de la rédaction commerciale. » Ce refus d'une forme de concession littéraire (la rédaction commerciale) contraste avec la fonction mercantile des œuvres graphiques (cartes, macarons et tee-shirts), dont le rôle est partiellement alimentaire.

Son rapport à la photographie traduit également une forme de détachement, bien que ce médium nécessite de la part du créateur un plus grand investissement personnel, puisqu'alors, Arsenault lui-même est à l'origine de l'image et ne se contente pas de modifier des traces graphiques préexistantes :

Pour les photos [utilisées pour illustrer les cartes d'auteurs], je trouve intéressante la relation qui s'établit entre l'auteur et moi, mais sans plus. Je leur dis : « tu peux faire ce que tu veux, mais si t'es game pour une idée farfelue c'est mieux ». Parce que les auteurs sont d'ordinaire effrayés par l'appareil photo. Ils sont mal à l'aise et a) je ne sais pas toujours les mettre en confiance, et b) je ne voudrais pas d'une mise en scène où ils seraient faussement à l'aise, une mise

¹⁶⁵ Disponible en ligne à l'adresse: <http://fffound.com>

en scène qui ne leur ressemblerait pas. Et comme je comprends rien à la couleur, aux teintes et à tout ça, les photos sont bin ordinaires à la fin, je pense. C'est l'ensemble des auteurs photographié qui est intéressant, la qualité de l'image est secondaire. J'exige seulement qu'elle soit en bonne résolution, et que le plan soit assez large, pour rappeler le type de plan qu'on trouve sur une carte sportive.

Tee-shirts et macarons aux jeux de mots littéraires mordants, cartes d'auteurs : le lien qui unit la pratique graphique d'Arsenault à ses textes ne tient pas dans de grands enjeux existentiels, comme chez Séguin, mais s'enracine plutôt dans le milieu littéraire à proprement parler. La pratique graphique d'Arsenault concerne directement le milieu dans lequel il exerce son véritable art, la littérature. Or, comme en témoigne le tout dernier roman de l'auteur (*La vie littéraire*), les deux pratiques – graphique et littéraire – se construisent l'une par rapport à l'autre. De fait, dans son roman, l'écrivain cherche à témoigner de la réalité littéraire contemporaine¹⁶⁶, tentative également soulevée dans la pratique graphique de l'écrivain.

¹⁶⁶ Le résumé de l'ouvrage, disponible sur le site de Quartanier éditeur (2014) est à lui seul éloquent: « Les salons du livre les lancements les librairies qui ferment les journaux qui font faillite les livres de cuisine les émissions littéraires les prix prestigieux les livres pilonnés les maisons de la culture les poètes ratés les demandes de subvention les photos de chats Wikipédia les journées perdues sur les réseaux sociaux et dans les jeux vidéo le soleil et le feu d'une époque surchargée de textes sans personne pour les lire on ne fera pas un roman avec ça on ne refera pas les filles de Caleb avec ça on ne refera pas le goût du bonheur de lady Julie Papineau avec ça, mais nous trouverons bien comment continuer d'espérer qu'il restera quelqu'un pour nous lire et comprendre dans quelle époque nous vivions alors. »

<http://www.lequartanier.com/catalogue/vielitteraire.htm>.



FIGURE 23 : MATHIEU ARSENAULT

3.3.4.3 *Validité de la catégorie*

Dans cet entretien, Mathieu Arsenault explique en outre que la pratique du design, bien qu'elle soit commerciale, est essentiellement réalisée en amateur et, comme cela a été mentionné précédemment, ne revêt pas la même importance que sa démarche littéraire :

En fait, je considère mes designs typographiques plus d'une manière commerciale qu'artistique. Je m'exprime pas à travers eux, et ne m'accomplis pas comme artiste non plus. Quand je travaille sur un t-shirt, je cherche quelque chose comme l'intersection entre mon désir qu'une telle chose existe et la possibilité que d'autres trouvent l'idée assez intéressante pour l'acheter. [...] Quand je crée un design, je ne vis pas souvent l'enthousiasme que je vis quand j'écris un livre ou un essai. Ça peut arriver quand ça marche bien, alors je suis tout content et je retourne voir l'image 50 fois après l'avoir finie, mais je n'y pense plus après. Et n'arrive jamais l'erreur magnifique ou le moment d'inspiration qui ferait partir mon projet dans une direction différente où je sentirais que je me suis vraiment dépassé. Je ne les travaille pas assez non plus. Il y a parfois des petites erreurs que je néglige de corriger et qui peuvent irriter les graphistes qui en font leur métier.

Il s'agit là d'une démarche créatrice très différente de celle de Marc Séguin, qui s'est fait connaître comme artiste bien avant de publier son premier roman, et qui s'identifie davantage à sa position de peintre qu'à celle de romancier. Pourtant, dans un cas comme dans l'autre, la démarche graphique relève bien de la catégorie « pratique esthétique » parce que les enjeux qui orientent le travail pictural de ces

créateurs sont clairement artistiques, et orientés par une théorie du « beau », ou du moins de « l'intéressant », plus profonde que celle observable chez un auteur qui, par exemple, publie sur les médias sociaux une photographie de son œil en gros plan.

3.4 Les blogues : un observatoire privilégié du rapport texte-image

Le blogue d'écrivain est un phénomène qui a pris de l'ampleur au fil des ans, jusqu'à trouver sa forme propre et à se stabiliser par la suite. Les auteurs québécois qui se sont construit une tribune personnelle, sur le Web, sont nombreux. Si la plupart l'utilisent comme outil promotionnel, certains y abordent les événements de la vie littéraire, d'autres y parlent de leurs lectures; pour d'autres, encore, le blogue prolonge l'espace de l'atelier, c'est un moyen de confronter les textes à un premier lectorat. Les entrées alors publiées rejoignent directement la pratique littéraire de l'écrivain. Ce sont ces blogues qui, dans le cadre de la présente analyse, s'avèrent les plus pertinents, car il s'agit de microcosmes rédactionnels qui reflètent, à petite échelle, certains enjeux du processus d'écriture des auteurs et notamment l'usage d'images, car plusieurs de ces blogues sont illustrés.

En fait, l'image semble un impératif du médium blogue. Mathieu Arsenault explique par exemple, à propos de son site *Doctorak, Go!* : « Au tout début, quand j'ai commencé à bloguer, on m'avait dit, et je l'ai senti ensuite, qu'il fallait une image par entrée de blogue. Sinon c'est trop austère. » Cette réalité commerciale (on écrit un blogue pour être lu, or pour que les entrées soient lues, une image est requise) oriente certes le travail d'écrivains qui n'emploieraient pas nécessairement l'image autrement, mais elle transforme également la manière d'aborder l'écriture de certains auteurs. Évidemment, pour plusieurs, la fonction purement illustrative de l'image prime, et celle-ci ne modifie pas la manière de concevoir et de produire le texte. Par exemple,

Daniel Grenier raconte, à propos de son blogue *Saint-Henri*¹⁶⁷, dont il a tiré le recueil de nouvelles *Malgré tout on rit à Saint-Henri* :

À l'époque, je choisisais les images (surtout des photos) pour leur caractère comique en lien avec le billet. Souvent c'était une sorte de représentation ironique de ce qui était écrit. Je choisisais toujours les images après la rédaction [des entrées du blogue], juste pour les illustrer.

Ces images « toujours trouvées sur Internet » et choisies pour leur « effet comique, ironique, etc. » par Grenier, n'influençaient pas la rédaction du texte. Ces propos font écho à ceux de Jean-Philippe Martel, blogueur pour le site *Littéraire après tout*¹⁶⁸, qui précise :

Quand j'ai commencé à bloguer, rares étaient les entrées auxquelles je joignais une image. Je me suis seulement rendu compte à l'usage que l'image apportait une sorte de plus-value, qu'elle aidait à identifier le texte en fixant un peu son sens. Et puis, quand j'ai changé l'apparence de mon blogue (à l'été 2012), j'ai mis l'accent sur une présentation de type « magazine », qui me semblait bénéficier d'un apport visuel plus régulier, d'ailleurs plus pour une question de présentation d'ensemble (la page d'accueil du site), que de présentation de chaque entrée.

Comme Grenier, il explique d'ailleurs choisir les images après la rédaction des entrées, mais mentionne qu'une fois¹⁶⁹, il a construit un texte autour d'images qu'il souhaitait diffuser.

Les cas de Sophie Létourneau et de Stéphanie Pelletier sont différents. De fait, les images interviennent directement dans le processus rédactionnel des deux écrivaines, qui utilisent même, parfois, leurs propres créations pour illustrer les propos de leurs billets. Sophie Létourneau, dont le blogue *Trois notices pour le non-sens* est toujours disponible en ligne, bien qu'il ne soit plus alimenté depuis août 2013, relate :

¹⁶⁷ Disponible en ligne à l'adresse: <http://sainthenri.blogspot.ca>.

¹⁶⁸ Disponible en ligne à l'adresse: <http://litterairesaprestout.blogspot.ca>.

¹⁶⁹ Le billet en question est disponible à l'adresse suivante: <http://litterairesaprestout.blogspot.ca/2013/04/martel-vanessa-duval-pour-les-photos-le.html>

La plupart des images sont affichées là où je travaille, c'est-à-dire que le blogue fonctionne un peu comme une vitrine de mon atelier. Ce sont des images trouvées dans les magazines, des cartes postales chinées ou achetées, ou encore des photos que je prends dans le but de m'inspirer, et même quelques dessins que j'ai faits moi-même, que je scanne (beaucoup de Polaroids) et que je mets sur le blogue pour « imaginer », un peu, le travail d'écriture, le travail de réflexion, aussi, en amont du travail académique. Il s'agit de mettre en image la vie de l'esprit.

Elle ajoute « grosso modo, la plupart des images font partie d'une banque d'images liées à mon processus d'écriture, que je partage. » et explique :

Je veux que les images soient cohérentes avec l'esprit du blogue, alors elles sont un brin nostalgiques et pop à la fois. Sauf une ou deux fois, parce que cela s'y prêtait, je ne mets jamais de photo de moi, encore moins de gens de ma connaissance. Il s'agit de traduire le processus d'écriture en images, pas de faire dans l'autoportrait, même si je prends beaucoup de plaisir à regarder les photos des autres!

Trois notices pour le non-sens se présente comme un observatoire du processus de création littéraire, et le fait que les images y soient si présentes n'est pas anodin. Partie prenante des rituels d'écriture de l'auteure, le blogue se veut un espace d'analyse privilégié de la démarche d'écriture et s'avère, en ce sens, particulièrement pertinent dans le cadre de la présente étude. Pour préciser la fonction que les traces visuelles y jouent, Létourneau explique :

Les images inspirent le texte de manière implicite. C'est-à-dire que les images peuvent « attendre » longtemps avant de susciter l'idée d'un billet, lequel orientera le choix des images. Le processus n'est pas unidirectionnel : il y a une circulation qui se fait entre l'image, l'écriture de fiction et la rédaction des billets du blogue.

Le site de Stéphanie Pelletier, *Péquenaude*¹⁷⁰, interroge lui aussi les phénomènes de création littéraire, et pose notamment la question de la ruralité :

¹⁷⁰ Disponible en ligne à l'adresse: <http://pequenaude.wordpress.com>.

On a envie de se poser ces questions-là : pourquoi une jeune artiste émergente décide envers et contre tout d'habiter un cinquième rang du bout du monde, à des dizaines de kilomètres d'un musée, d'un théâtre, d'une librairie, d'une SAQ? Pourquoi avoir fait ce choix de se tenir éloignée des mille et une possibilités de réseautage, de visibilité, d'alliances professionnelles qu'offrent les villes? On a envie de se demander ce que ce vaste et sauvage territoire qu'on habite provoque dans notre travail de création? Quelle influence il a sur nos champs lexicaux, sur la manière dont s'organise notre chaos créateur¹⁷¹?

Cette démarche se construit notamment dans une quête d'images qui traduisent cette ruralité et posent un regard interrogateur sur les détails du quotidien dans un « cinquième rang du bout du monde ». Dans un entretien réalisé en mai 2014, l'écrivaine explique que ce sont les « petites choses » qui l'inspirent :

J'aime beaucoup prendre des photos. Je suis loin d'être habile, mais j'ai l'intuition que la photo permet de voir au-delà des choses, un peu comme nous le faisons en écrivant. Dans un texte, un oiseau n'est jamais qu'un simple oiseau et si on sait bien s'étonner, il portera chaque jour sa nouvelle charge de sens. La photo permet aussi de partager une manière de voir qui est unique au photographe, nous ne remarquons pas tous la même chose dans un paysage. Le photographe verra de la beauté dans des détails que le commun des mortels n'aurait même pas remarqués.

Elle révèle en outre que l'utilisation des images varie selon les textes rédigés, mais souligne également l'importance de l'autoproduction de ces traces graphiques :

J'ai choisi de créer toutes les images moi-même, je me sers surtout de mon vieux iPhone 3 et d'instagram. Les photos sont de très mauvaise qualité avec cet appareil, mais je m'amuse à ajouter des filtres pour distraire l'attention! Parfois je prends une image exprès pour accompagner le texte, parfois je fouille dans ma banque de photos parce que je n'avais pas mon appareil au moment où j'ai vu la chose dont je voulais parler, parfois la photo elle-même est à l'origine du texte. Si je ne trouve pas dans mes images pour accompagner le texte, je m'abstiens.

¹⁷¹ Extrait de l'entrée *Pourquoi Péquenaude?* Disponible en ligne à l'adresse: <http://pequenaude.wordpress.com/2014/03/31/pourquoi-pequenaude/>.

Le blogue, principalement constitué de brèves entrées d'une à deux lignes, accompagnées de petites photographies, accorde une place déterminante à ses notations graphiques qui remplissent à la fois le rôle d'image de recherche et de pratique esthétique (illustrative, notamment).

*

Les processus d'écriture, plus protéiforme qu'à l'époque de Flaubert ou Zola, entretiennent donc des rapports ambigus et pluriels à l'image. Nécessité illustrative pour certains auteurs de blogue, outil de financement pour Mathieu Arsenault, pratique artistique principale chez Séguin, l'image demeure en outre un outil privilégié de la création littéraire, que ce soit pour inspirer les écrivains ou pour leur permettre de garder la trace visuelle d'éléments narratifs. L'accessibilité accrue d'images réalisées par l'ensemble de la population mondiale et la capacité qu'ont désormais les auteurs à intégrer ces images à des fichiers numériques qui en facilitent la consultation ultérieure ont par ailleurs changé l'origine et le type d'images employées par les écrivains. D'une collection de dessins d'écrivains, les archives illustrées des manuscrits d'auteurs se transformeront progressivement en bibliothèque numérique de photographies et d'œuvres d'art. Malgré tout, les fonctions remplies par ces images demeurent inchangées, aussi peut-on affirmer que la typologie d'abord élaborée à partir de données théoriques passe l'épreuve du réel et de l'actualisation.

Par ailleurs, il importe de rappeler, comme dans le dernier chapitre, que les catégories qui forment la typologie ne permettent pas de définir la particularité des notations graphiques d'un auteur ni de les comprendre ou de les analyser singulièrement. Qu'est-ce qui fait que tel auteur s'inspirera de telle image tandis qu'un autre préférera son contraire? Quels rapports lient imaginaire littéraire et imaginaire esthétique? Chez les écrivains qui produisent leurs propres images, pourquoi les univers picturaux semblent-ils toujours si près des univers narratifs? Que nous révèlent les images – et

leur classement en catégories fixes – du processus rédactionnel de ceux qui les produisent? Si certaines de ces questions trouvent leur réponse directement au sein des manuscrits, une analyse détaillée de la démarche littéraire d'un auteur, conjugée à des données biographiques, voire à une vaste analyse des référents intermédiatiques semble nécessaire pour véritablement expliquer la construction de l'imaginaire littéraire d'un écrivain en particulier.

4 CHAPITRE IV

DE L'IMAGE AU TEXTE : ETUDES DE CAS

Le classement typologique et l'inventaire des images incluses dans les manuscrits d'écrivains ne trouvent leur sens que dans le cadre d'une analyse ultérieure plus approfondie des corpus iconographiques rassemblés par tel ou tel auteur. Nomenclature reposant sur le rapport fonctionnel qu'entretient l'image avec le texte, la typologie seule ne permet pas de comprendre comment se construit l'œuvre littéraire, elle ne suffit pas non plus à tenir un discours informé sur la pratique graphique d'un auteur en particulier. Une fois dégagées, les tendances et habitudes liées à l'usage de l'image chez un écrivain offrent un accès subsidiaire à l'élaboration de son univers personnel et rapprochent les chercheurs en critique génétique de la fabrique – à la fois consciente et inconsciente – du texte. Bien qu'une approche systématique soit nécessaire pour déterminer à quel moment l'image intervient dans le processus rédactionnel et pour en établir l'incidence sur l'œuvre achevée, l'analyse détaillée de ces images permet une plus grande compréhension de l'univers littéraire propre à un auteur donné.

Si les écrivains québécois contemporains qui ont répondu aux deux sondages menés dans le cadre de nos recherches sont nombreux à utiliser l'image dans leur processus rédactionnel, les romanciers qui en reconnaissent l'importance sont rares, et plus rares encore sont ceux qui produisent eux-mêmes les images qu'ils utilisent. Les études de cas qui suivent font état de cette rareté, en présentant une série de pratiques fort différentes les unes des autres. Perrine Leblanc, Élise Turcotte et Marc Séguin ont de fait été retenus parce qu'ils ont des démarches rédactionnelles résolument distinctes les unes des autres et que, bien que l'image joue dans chacune de leur pratique un rôle fondamental, ce rôle diffère grandement de l'un à l'autre.

Ainsi, dans un premier temps, nous nous intéresserons particulièrement au roman *L'homme blanc*, pour lequel l'auteure Perrine Leblanc a consulté un nombre considérable de ressources visuelles qu'elle n'a pas produites, mais a plutôt tirées de livres documentaires dans le cadre d'une recherche préalable à la rédaction de son roman; par la suite, nous nous arrêterons à la démarche d'Élise Turcotte, qui emploie tant des photographies qu'elle réalise elle-même que des œuvres d'art et des œuvres de la culture populaire dans sa démarche rédactionnelle; et nous nous arrêterons enfin à la démarche extrêmement singulière de Marc Séguin, artiste peintre avant d'être romancier, et avec lequel nous interrogerons les corrélations thématiques et formelles qu'il est possible de faire lorsqu'un auteur a également une pratique esthétique indépendante de son œuvre littéraire.

4.1 Perrine Leblanc

Le premier ouvrage de l'écrivaine Perrine Leblanc, intitulé *L'homme blanc*, relate l'histoire de Kolia, née dans un camp de travail de Sibérie orientale, élevé par un érudit qui lui enseigne l'art, le français, et qui élargit l'horizon restreint de la prison stalinienne. Kolia, libéré à l'adolescence, devient pickpocket, puis clown, et cherche à retrouver celui qui, pendant son enfance, l'a ouvert au monde libre.

Si le projet se révèle particulièrement intéressant, dans le cadre d'une analyse picturale, c'est entre autres parce qu'en postface du récit, l'auteure précise :

Je n'ai jamais mis les pieds en URSS, j'ai commencé à m'intéresser à la Russie après l'effondrement du bloc de l'Est. Pour faire entrer l'histoire dans la fiction, j'ai parfois joué dans mon roman avec les codes soviétiques et les règles du cirque (Leblanc, 2010:171).

Cette affirmation s'accompagne d'une série de sources iconographiques, cinématographiques et documentaires ayant contribué à la rédaction du roman, aussi se révèle-t-elle significative en regard du processus créatif à l'origine de l'œuvre.

L'écrivaine le confirme¹⁷², pendant l'écriture du roman, l'image sert à la fois de source d'inspiration (image de recherche) et de note graphique (plus particulièrement de note de soutien à la rédaction), dont il est encore possible de remonter le fil dans le texte final.

4.1.1 *Corrélation entre les descriptions littéraires et les images employées*

Kolia vit le jour en 1937 dans un camp de travail. Il a toujours préféré taire le nom complet de son lieu de naissance. Nous nous contenterons de dire qu'il s'agit des monts K. (Leblanc, 2010:13)

Cette première indication narrative permet, d'entrée de jeu, d'inscrire le récit dans un espace fictif à la fois suffisamment précis pour situer le lecteur dans un cadre spatiotemporel spécifique, et suffisamment vague pour que l'auteure puisse y jouer à sa guise. La Sibérie dépeinte dans les pages suivantes se construit par petites touches et les détails narrés laissent une grande place à l'interprétation du lecteur, qui peut remplir les blancs avec ses propres images, l'auteure assurant par là une cohésion entre son propre imaginaire et celui de son lectorat. Or ce qui est ici intéressant d'observer, c'est la manière singulière dont cet univers a été déployé par Leblanc à partir d'images dont la puissance évocatrice se transpose jusque dans le texte final. De fait, le lecteur attentif retrouvera de nombreuses traces textuelles du travail de Henry Cartier-Bresson et Carl de Keizer dans le roman.

La vie de l'Enfant Kolia, décrite en première partie, semble particulièrement inspirée par les photographies de De Keyzer, qui propose, dans son livre *Zona*, une longue série d'images – intitulée *Kanské* – illustrant la vie dans un camp pour jeunes garçons de 14 à 18 ans.

¹⁷² « J'ai utilisé de nombreuses photos pour préparer *L'homme blanc* : Russie Soviétique de l'époque [...], plan du métro dans les années 1950, goulag, prisons russes contemporaines, etc. » Entretien avec Perrine Leblanc, 21 mai 2014.



FIGURE 24 : CARL DE KEIZER



FIGURE 25 : CARL DE KEIZER



FIGURE 26 : CARL DE KEIZER

Le caban rembourré qu'on lui donna était deux fois trop grand pour lui. L'ourlet des manches fut replié sur le coude mais retombait souvent dans la soupe. Kolia suçait l'ourlet goûteux entre deux tâches, ça lui donnait l'illusion de manger. On le transféra dans une chambre de baraque qu'il partagerait avec des garçons sans cheveux. On rasait les prisonniers à la lame nue et au savon noir. La main qui rasait appartenait toujours à un barbier zek. Un crâne nu n'est

jamais lisse : il laisse voir les blessures, les irrégularités de la structure et la pointe drue des cheveux qui repoussent. [...]

On le rase rapidement comme les autres, même si son corps était impubère : avec sa crinière aux épaules, il ressemblait d'ailleurs à une fille. L'absence de miroir l'empêcha de s'examiner autrement que par le toucher. Il se mit à éprouver le froid plus intensément et à craindre sur la peau de son crâne les crises d'urticaire provoquées par les bonnets de laine. [...]

Il était petit, maigre comme tous, mais sa résistance aux éléments et à la cruauté, surprenante chez un enfant né dans la pourriture humaine du camp, jouait en sa faveur dans ses rapports avec les autres (Leblanc, 2010:16-17).

Ces passages sur le crâne rasé, la maigreur, la résistance sont particulièrement révélateurs de l'emploi que Leblanc fait des photographies de De Keyzer (voir entre autre fig.28), qui, il faut le souligner, ne sont pas contemporaine de l'époque à laquelle se déroule le roman, mais beaucoup plus récentes. On pourrait certes affirmer que les éléments tirés des photographies sont des lieux communs des camps de travail sibériens, cependant il existe également une corrélation entre la manière d'écrire de Leblanc, distante et détachée, et la texture froide, presque clinique (notamment en raison de leur teinte bleutée), des photographies dont elle s'est inspirée. Certains détails particuliers, comme l'irritation cutanée du jeune garçon sur la troisième image, pourraient être à l'origine de passages précis (en l'occurrence, celui concernant l'urticaire et les bonnets de laine, cité plus haut).

Lors d'une journée d'étude tenue à l'UQAM en mars 2015¹⁷³, l'auteure a été invitée à parler de sa démarche littéraire. À cette occasion, elle a entre autres précisé l'utilisation particulière qu'elle avait faite des images de De Keizer, affirmant:

Ce que je suis allée chercher [dans les photographies de De Keizer] : « Ok, ça c'est du cuivre. Il y a du verre dans les douches. Ha! C'est des douches en pierres. Ok, ils mangent dans des gamelles. Ha! Mon Dieu! Le gars a à peu près 22 ans mais on dirait qu'il en a 50 ». C'est ça que je suis allée chercher. Ces

¹⁷³ *Littérature québécoise actuelle: fabrique et mécanique*, 19 mars 2015; organisation: Jean-François Chassay et Audrée Wilhelmy. Pour plus de détails ou pour écouter l'enregistrement de la conférence de Perrine Leblanc, consulter le site de l'OIC: <http://oic.uqam.ca/fr/evenements/litterature-actuelle-quebecoise-fabrique-et-mecanique>

éléments, c'est une mine d'inspiration. J'ai besoin de ça, besoin de partir d'un élément réel, qui n'est pas moi, pour en raconter l'histoire. (Leblanc, 2015: 0:43:17)

Les images de Cartier-Bresson remplissent la même fonction. Toujours lors de cette conférence¹⁷⁴, l'écrivaine expliquait que c'est sur invitation du KGB que Cartier-Bresson s'est rendu à Moscou en 1954. Il est donc évident et que la valeur documentaire des images qu'il a produites sur place demeure limitée. Ce sont plutôt en regard des motifs des vêtements, de l'électrification de la cité, de l'existence du tramway, etc. que les photos ont nourri l'écrivaine. Et cela paraît dans son œuvre. De fait, l'ambiance propre aux photographies de Cartier-Bresson trouve également un écho dans la description que fait l'écrivaine de la vie à Moscou. Un passage du roman se déroule notamment au parc Gorki, dont le photographe a réalisé de nombreux clichés lors de son passage en URSS. La scène décrite recoupe précisément les photographies qui ont inspiré l'écrivaine, particulièrement en ce qui concerne les jeux, la lecture, et l'ambiance de légèreté générale du parc, qui contraste avec la description littéraire que rédige Leblanc du monde ouvrier moscovite :



FIGURE 27 : HENRI CARTIER BRESSON

Kolia prit la pleine mesure de la ville au parc Gorki. En empruntant le pont piétonnier le plus près, qui surplombait la Moskova, il gagna rapidement le quartier Frounzenskaïa, celui des artistes de cirque et du Bolchoï, des éditeurs et des écrivains. Il l'habiterait plus tard. Des enfants, des hommes vieux et jeunes, des femmes vieilles et jeunes jouaient aux échecs et aux dames sur des

¹⁷⁴ « Territoires: Écrire d'où? Espace(s), Culture(s) ». *Littérature québécoise actuelle: fabrique et mécanique*, 19 mars 2015; organisation: Jean-François Chassay et Audrée Wilhelmy.

tables basses en bois. Certains lisaient sous les arbres. Des garçonnnes en bleu de travail venues faire la pause à l'ombre, des femmes magnifiques en sarouel sans couleur précise jouant au ballon entre elles. On entretenait son corps pour l'endurance au travail. D'autres, en robe marquée à la taille, se protégeaient du soleil avec des ombrelles chinoises, qui étaient du dernier cri. Les appareils de gymnastique servant à muscler les corps après une journée de travail ou le week-end servaient rarement. Des haut-parleurs, de temps à autre, s'élevait une voix dont la mission était d'éduquer la population et de faire des annonces officielles. On se cultivait, on se divertissait, on se montrait sans choquer. (Leblanc, 2010:47-48).

4.1.2 *Choix des images*

Le fait qu'il reste des traces textuelles de l'utilisation des images documentaires et que le fantôme des photographies d'autres époques se fasse explicitement sentir devient doublement intéressant lorsque l'on considère les sources choisies. De fait, il importe de savoir que toutes les photographies prises par Cartier-Bresson et De Keyzer sont des mises en scène commandées par la Russie. Certes, le fait que l'intrigue se situe dans un lieu réel jamais visité par l'écrivaine constitue sans doute l'un des principaux motifs de l'usage récurrent de notes graphiques dans le processus rédactionnel du roman, cependant, la corrélation va plus loin. Par exemple, il est frappant de remarquer que lorsque Perrine Leblanc cite les documents de références consultés pour la rédaction de *L'homme blanc*, elle ne mentionne aucune source d'origine soviétique. Elle souligne l'apport de « l'œuvre circassienne de clowns célèbres tels que Karandache, Oleg Popov, Iouri Nikouline et Annie Fratellini » (Leblanc, 2010:171), mais Oleg Popov et Iouri Nikouline, qui ont tous deux exercé leur art en URSS, ne contribuent pas à la description romanesque qui est faite de la société soviétique, ils servent à créer des personnages clownesques cohérents. Pour construire un imaginaire littéraire correspondant à l'URSS, l'écrivaine utilise, outre les photographies de Cartier-Bresson, français, et de De Keyzer, belge :

les témoignages et les ouvrages de référence comme entre autres le *Goulag* d'Anne Applebaum [...] ou les documents d'Amnistie internationale sur les

conditions de détention en Russie avant le changement du Code de procédure pénale en 2002 (Leblanc, 2010:171-172).

Or Anne Appelbaum est une journaliste américaine, et Amnesty internationale, un organisme dont le siège social se situe à Londres. La démarche de l'auteure est donc résolument orientée par l'imaginaire occidental de l'URSS. Si on peut alléguer que le travail de photographes soviétiques ayant contribué à la propagande communiste, comme Evgueni Khaldei ou Mark Markov-Grinberg, n'est pas plus représentatif de la réalité sociohistorique de l'URSS, il est tout de même indéniable qu'une variation des sources et l'inclusion de documentation visuelle d'origine soviétique aurait transformé l'imaginaire narratif et visuel de l'écrivaine.

L'idée, ici, n'est pas de condamner les choix documentaires de Leblanc, mais de souligner qu'ils sont indubitablement orientés par une vision occidentale de l'URSS qui correspond non seulement à celle de l'écrivaine, mais également à celle de son lectorat. L'image, ici, fait en sorte que l'auteure construit une œuvre romanesque dans laquelle l'imaginaire occidental de la Russie soviétique est confirmé, plutôt que remis en question. En outre, l'emploi de ces images et de ces recherches spécifiques permet à l'écrivaine de rejoindre plus facilement le lecteur occidental, qui n'a, comme l'auteure, souvent jamais mis les pieds en Russie. L'utilisation stratégique de l'image – de recherche et documentaire – facilite donc l'immersion de ce lectorat dans un espace-temps inconnu de lui, sinon par les représentations que les médias occidentaux lui ont transmises. Cela permet à l'écrivaine de se concentrer sur son véritable objet, soit raconter la vie d'un pickpocket devenu clown.

4.1.3 La Russie, territoire intime

S'il est fascinant de voir de quelle manière les documents visuels ont eu un impact direct sur la rédaction de certaines scènes du roman de Leblanc, il est également fort à propos de considérer le rôle d'autres images dans l'émergence même de l'idée de ce

projet. Interrogée sur la question du territoire et le choix de la Russie soviétique comme espace narratif pour son premier roman, l'écrivaine explique:

J'ai grandi à Victoriaville dans les années '80-'90. À l'époque de ma jeunesse, c'était une ville de 30-35 000 habitants très très homogène, c'est-à-dire que l'on était chrétien ou athée, blanc, tous blancs, et c'était conventionnel. C'était une homogénéité que je trouvais étouffante [...], ce qui fait que je me suis passionnée très jeune pour la Russie, [...] toutes les Russies: Russie soviétique, Russie impériale, Russie d'aujourd'hui. [...] C'était une porte d'évasion. C'était quitter un présent, un présent qui est inconfortable, et chercher autre chose. Alors pour moi, c'était naturel de situer mon premier roman dans cette Russie qui m'a accompagnée jusqu'à l'âge adulte.

Elle précise, dans un entretien ultérieur que ce sont « de vieux exemplaires du magazine *Soviet Union* que mon père avait » et « le livre de photos sur Moscou de Life Magazine » qui ont principalement meublé cette exploration initiale de la Russie, et en ont fait son « territoire intime ». Elle ajoute:

Le magazine *Soviet Union* était de la pure propagande, mais j'aimais les habits traditionnels portés par les femmes des républiques soviétiques. Et dans le livre de photos sur Moscou, j'ai il y avait de tout : rues, magasins, gens, métro, tramway, maisons, etc¹⁷⁵.

Ces éléments ne contredisent pas l'usage des images utilisées ultérieurement par l'auteure, car celles de l'enfance comme celles convoquées en cours de rédaction présentent une Russie fantasmagorique, qui n'a jamais existée, c'est-à-dire celle des occidentaux, ou celle de la propagande.

Cette Russie-là que je mets en scène, elle est imaginée, fictive, mais elle est vraisemblable d'après ce que les Russes qui l'ont lu m'ont dit. Et cette Russie-là, c'est moi. On parlait de territoire, pour moi c'est un territoire intime, c'est à dire que j'ai projeté sur cette Russe...

Pour moi, cette Russie-là, c'est comme un écran romanesque sur lequel j'ai projeté ma nordicité. La violence qu'il y a dans ce récit-là, c'est ma caverne, c'est moi. C'est un roman qui n'est pas personnel, mais qui est intime. (0:25:37)

¹⁷⁵ Entretien avec Perrine Leblanc, 11 juin 2015.

Territoire de l'intime, de l'adolescence, la Russie en tant qu'espace narratif du roman a d'abord existé sous forme d'univers fantasmatique et cet univers-là s'est construit, d'abord et avant tout autre chose, sur des photographies. Territoire de la violence, de la nordicité, cette Russie fantasmée s'est progressivement transformée en lieu de création. Offrant à l'auteure « un écran » sur lequel projeter « sa caverne » sans se mettre en danger directement, c'est cet espace qui a permis l'émergence de l'écriture et il n'est pas anodin que ce soit sa première œuvre qui se situe dans ce lieu.

4.2 Élise Turcotte:

Autobiographie de l'esprit (La Mèche, 2013) retrace le parcours artistique de l'écrivaine Élise Turcotte et interroge les images, les objets, les sons, les espaces, les odeurs, les événements qui ont façonné ses œuvres. Généralement présenté comme une visite de l'atelier de l'auteure¹⁷⁶, l'ouvrage n'est ni un essai, ni un roman, ni un récit, ni une autobiographie, mais un mélange de ces différents genres. Le texte, ainsi libéré des contraintes génériques, expose l'acte créateur sans ambages, et s'arrête entre autres aux nombreuses sources d'inspiration desquelles émerge l'univers particulier de la poète et romancière. On y découvre notamment que l'image – dont les formes varient en l'occurrence de la photographie à l'image toujours mouvante d'un paysage fixé par l'esprit – occupe une place prépondérante dans le processus rédactionnel de l'écrivaine.

¹⁷⁶ L'écrivaine affirme que l'objectif de son projet était de « Montrer ce qu'il y a dans le cerveau de quelqu'un qui est en train de travailler ». Cette référence à l'atelier de l'auteure a en outre été utilisée par de nombreux médias. Voir entre autres LAURIN, Danielle. « Dans l'atelier d'écriture d'Élise Turcotte », *Le Devoir*, 2 novembre 2013; DORION, Hélène. « L'arc et l'Archer », *Spirale* n° 249, 2014, p. 66-67; de même que l'article du 15 novembre 2013, de Daniel Grenier, sur le site de *Ma mère était hystère*. <http://mamereetaithipster.com/2013/11/15/autobiographie-de-lesprit-elise-turcottela-mèche/>.

4.2.1 *La métaphore picturale*

Élise Turcotte, lorsqu'elle aborde le geste d'écrire, emploie fréquemment un langage métaphorique qui emprunte aux autres formes artistiques leurs termes propres et, par extension, leur manière de penser l'art. Par exemple, plutôt que de remplir une page de mots, elle affirme « gratter la surface avec [ses] ongles jusqu'à ce que naissent des motifs : signes, cicatrices, personnages, souvenirs, larmes, disparitions... autant de petites flammes parfois brûlantes, parfois silencieuses ou presque éteintes qui formeront [sa] partition. » (p.15). Elle ajoute : « je capture des morceaux de réalité, j'ajoute une couleur, puis je m'enfuis dans la forêt ». (p.15) Gratter une surface, faire naître des motifs, ajouter une couleur : l'emploi de gestes habituellement attribués aux arts visuels donne un sens particulier à l'acte d'écrire, lui confère un aspect visuel qui ne lui est habituellement pas attribué¹⁷⁷. À travers ce choix lexical, on devine toutes les textures, les nuances et les variations de tons qu'Élise Turcotte tente d'intégrer à son œuvre, et on perçoit la densité de son écriture, la profondeur de sa démarche rédactionnelle. Le fait qu'elle se soit d'abord consacrée à une pratique poétique (depuis 1982), avant d'arriver à la prose de fiction (en 1991) y est sans doute pour quelque chose : on attribue plus volontiers à la poésie la capacité d'évoquer des images. Cependant, le rapport qu'Élise Turcotte entretient avec les arts visuels va plus loin. Dans *autobiographie de l'esprit*, elle énonce un idéal d'absolu qui se traduit principalement par le désir de produire une image totale, qui permettrait à elle seule de rendre compte de tout (et de rien à la fois).

Je travaille avec les mots, parfois, ce n'est pas suffisant. *Des images comme des aveux* : cette phrase de Chris Marker me hante maintenant, depuis qu'il est mort en fait, je vois comment je pourrais moi aussi arracher au moment présent juste une image, un mur vu à travers les motifs d'un éventail, juste une qui, à force d'être regardée, contiendrait ou annulerait toutes les images plus anciennes,

¹⁷⁷ Mentionnons en outre que l'utilisation du terme « partition », qui réfère pour sa part au langage musical, témoigne de l'importance attribuée au rythme, à la sonorité de l'œuvre textuelle.

mais sans volonté de dire quoi que ce soit, puisque je le crois toujours, il n'y a pas de sens caché, ce n'est jamais ça. (Turcotte, 2013:40)

Cette image est-elle textuelle? Visuelle? Le désir d'absolu des écrivains, l'idée qu'une œuvre puisse contenir seule tout ce que l'auteur a à dire, n'est pas nouvelle. Pas nouvelle non plus, l'idée que cet absolu soit du ressort des arts visuels, souvent l'apanage du peintre¹⁷⁸. La poète, pourtant, tente également, dans cette *autobiographie de l'esprit*, la création d'images textuelles suffisamment éloquentes pour être « absolues » :

Un corps humain que je dessine avec des pattes d'animal fleuries. Une main faite d'écailles de serpent noir. Un fleuve enneigé, une cabane de pêche sur la rue, la dérive.

Le corridor des tableaux miniatures : chaise solitaire – muette, chaise de reine ancienne – parlante, peuple lecteur, homme avec un cœur-poisson. (Turcotte, 2013:43)

Comme j'aimerais assembler des fragments d'images, placer une perle baroque derrière quelques branches de bouleau, agrandir la nuque entourée des cheveux fous de la peintre, suspendre une sirène à aile d'oiseau dans un morceau de ciel noir, jeter à l'aveugle une plume de perroquet, déchirer une page de calendrier et l'accrocher sur un morceau de tissu rouge... (Turcotte, 2013:45)

Relevant de la prose poétique plutôt que de la prose de fiction ou de l'autobiographie, ces images textuelles, et plus particulièrement leur juxtaposition, permettent de s'immerger dans l'univers visuel de l'écrivaine. Nous oserons même avancer qu'elles le font mieux que ne le ferait un corpus d'images graphiques. En

¹⁷⁸ L'écrivaine aborde souvent l'envie qu'elle a de la liberté du peintre, de sa capacité à jouer avec les langages: « Je voudrais parfois vivre dans l'atelier d'un peintre. Je m'assoierais sur une chaise droite chinée rue Notre-Dame. Je caresserais le tissu en léopard des neiges qui recouvre le banc. Il y aurait de tout pour la reine des objets. Je permettrais au désordre de vivre, ici, mais pas trop, puisqu'il faudrait aussi que mes yeux se reposent dans le langage. Mes animaux de faïence me parleraient de ce que le monde a perdu, ils sauraient pourquoi, philosophiquement, ils retraversent maintenant si souvent les poèmes, les tableaux, les installations de l'angoisse moderne. Je saurais des choses sur de multiples ménageries, sur des cabinets de curiosité et des bestiaires de toutes sortes. J'y penserais, j'oublierais, comme après avoir écrit un roman, comme j'oublie tous mes savoirs. Mais ici, dans l'atelier de l'autre, je ne m'en ferais pas pour ça, j'apprendrais plutôt à dessiner une ou deux bêtes sauvages que je mettrais dans une boîte, avec une nuit blanche et une couleur ancienne. Surtout, quelqu'un me guiderait tandis que je me déplacerais d'une langue à une autre. » (Turcotte, 2013:47-48)

énumérant quelques détails très précis (« la nuque entourée des cheveux fous de la peintre », « une chaise de reine ancienne », etc.) l'écrivaine indique quels éléments visuels d'une œuvre graphique elle choisit de retenir, quels sont les fragments qui retiennent son regard, marquent son esprit et peuvent, éventuellement trouver une place dans l'œuvre achevée. Si ces images poétiques, parce qu'elles relèvent du langage verbal et non pas du langage visuel, ne sont pas celles qui nous intéressent ici directement, elles s'avèrent malgré tout intéressantes lorsqu'elles sont replacées dans le contexte d'une pratique littéraire influencée par l'utilisation de photographies et de dessins, car elles témoignent de la manière qu'a l'auteure de retenir et d'amplifier certains détails d'une image pour ne plus voir qu'eux.

4.2.2 *L'image, instigatrice littéraire : mouvement et arborescence*

4.2.2.1 *La photographie*

Autobiographie de l'esprit est illustré de nombreuses photographies personnelles. Lors d'un entretien¹⁷⁹, Élise Turcotte explique que l'ensemble de ces images sont tirées d'une grande malle dans laquelle elle conserve toutes les cartes postales et les photographies personnelles qui ont marqué sa vie, qui l'ont inspirée, qui lui ont plu, à un moment ou un autre de son existence. Ce corpus photographique n'est d'ailleurs qu'un fragment des images qu'elle a rassemblées au fil du temps: la plus grande partie est désormais conservé à Bibliothèques et Archives Nationales du Québec (BANQ). Du lot qu'elle a gardé près d'elle, elle a tiré les photos qui illustrent le texte. La fonction de ces images n'est pas systématiquement illustrative: si certaines sont directement évoquées dans le livre, la plupart ne servent pas à exemplifier le discours de l'auteure, mais le côtoient et le complètent. Le langage visuel semble contenir, comme le texte, les traces de la démarche de l'écrivaine. Ces photographies racontent

¹⁷⁹ Entretien téléphonique du 24 juin 2015, Élise Turcotte, Audrée Wilhelmy.

leur propre histoire, dévoilent un autre pan du processus rédactionnel d'Élise Turcotte. Elles sont une trace supplémentaire de sa démarche d'écriture et révèlent une part du travail d'écrivaine antérieure à la rédaction elle-même.



FIGURE 28 : ELISE TURCOTTE



FIGURE 29 : ELISE TURCOTTE

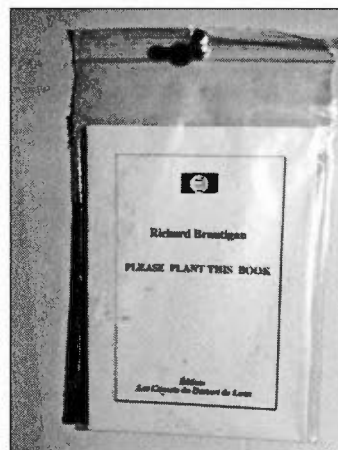


FIGURE 30 : ELISE TURCOTTE

Aucune explication directe ne les accompagne. Elles sont là, en noir et blanc, occupant chacune une pleine page de l'ouvrage. Et elles se passent de mots. Elles éclairent la démarche de l'auteure sous un angle complémentaire : comme les images textuelles citées précédemment, c'est leur assemblage particulier (pourquoi ces images-là plutôt que toutes les autres) qui témoigne de l'esthétique de l'écrivaine. Par les images seules, on imagine ses vers à la fois détaillés et délicats, comme la chaise de la figure 31, et épurés, simples, comme le livre de la figure 30. En poussant l'interprétation plus loin, on pourrait également souligner l'enveloppe de plastique et la moustiquaire des figures 32 et 33, qui suggèrent un filtre, une protection entre le sujet et l'observateur, et avancer qu'il s'agit là d'une manière personnelle d'illustrer le geste d'écrire : c'est le livre qui agit alors comme filtre entre l'écrivain et son lecteur.

Ces images se révèlent d'autant plus intéressantes lorsqu'on sait qu'Élise Turcotte utilise fréquemment des photographies – tirées de ses archives personnelles ou

empruntées à d'autres artistes – pour amorcer ou relancer son processus d'écriture. Par exemple, évoquant la rédaction de son recueil *Diligence : de Pike River à Beebe Plain*, elle explique :

J'ai écrit un petit recueil où des dizaines de ces villages sont célébrés. Tout y est visible et abrité, multiple et unique; les images sont souples, et pleines, et vides. [...] J'ai recueilli des images – chevaux, grange, rideaux – et c'est cette collection d'images que personne ne voit qui est la nature même du livre. Cela prend des jours pour garder quelques mots. Il faut placer les photographies dans de nouvelles séquences, il faut avoir trouvé la bonne lumière, il faut repasser le matin pour en effacer la nostalgie. (Turcotte, 2013:41)

Caractérisée par le déplacement des photographies, par un jeu perpétuel de l'ordre des images, cette utilisation du langage visuel comme source d'inspiration (image de recherche) se distingue des pratiques étudiées jusqu'ici par son côté mobile, non figé, qui fait de l'image – généralement un tout, un tableau complet, délimité, entier – un récit à prolonger, à étendre. Dès lors, la photographie n'est pas délimitée par son cadre ou les informations qu'elle contient, elle est porteuse d'un récit et trouve son sens par la place qu'elle occupe dans cette chaîne toujours mouvante qu'elle forme avec d'autres images, et dont elle n'est qu'un fragment. L'image alors, est un récit avant le récit textuel.

Dans un ouvrage consacré à sa démarche rédactionnelle comme l'est *Autobiographie de l'esprit*, il était donc naturel que l'écrivaine inclut quelques images tirées de sa collection personnelle. Ce vaste corpus, plein des images accumulées non seulement depuis le début de sa carrière littéraire, mais depuis le début de sa vie¹⁸⁰, représente un fonds personnel et privé où elle puise son inspiration. Elle affirme entre autres: « J'ai

¹⁸⁰ « [Accumuler des images] est une habitude qui date de l'enfance. Je ne suis pas une collectionneuse, mais je me suis toujours entourée d'objets vivants. Ils sont nécessaires à la création. Pour moi, l'écriture est le lieu que je veux habiter. Ces objets, ces images font partie de l'espace que je souhaite construire. ». (Entretien téléphonique du 24 juin 2015).

besoin d'énergie pour écrire et les images, c'est de l'énergie vivante. Une énergie qui n'est pas figée¹⁸¹. »

4.2.2.2 *La carte heuristique*

La photographie n'est cependant pas l'unique élément du langage visuel à alimenter l'écrivaine. *Autobiographie de l'esprit* est également l'occasion d'en apprendre davantage sur les dessins autographes de l'auteure.

Je creuse pour extraire le noyau de chaque mot, de chaque personnage, de chaque image. Puis je dessine de petites branches les unissant les uns aux autres. Cela ressemble aux griffonnages que j'ai toujours faits pendant mes cours, en parlant au téléphone, en attendant la révélation d'un mot, etc. Cette forme de dessin me revient naturellement, comme un prolongement de la main. On dit d'ailleurs de l'arborisation que c'est une forme de dessin naturel. Quand je l'aperçois ailleurs, déployée en œuvre d'art, elle m'attire d'autant plus. Je la retrouve chez Natasha St. Michael. Elle assemble de minuscules perles, pendant des jours, des mois, qui se développent en une forme surprenante de beauté, inspirée de la microbiologie. On pense à la vie et la mort en simultané, à des champignons qui prolifèrent à partir d'un organisme muet. Des autotrophes. Des structures cellulaires sur la surface de la peau. De la mousse au pied des arbres. De l'écriture.

Dans les marges de mes cahiers champignonnent des réseaux de neurones, les bien nommées cellules excitables. Les noyaux sont cependant trop nombreux et trop gros en regard de dendrites et j'y vois parfois le schéma d'une défaillance dans le système nerveux de l'écrivain.

Si j'étais une artiste, je m'attaquerais à ce motif comme Yayoi Kusama l'a fait avec les pois. J'en ferais une flore hallucinée, je conjurerais la mort et la maladie et l'autoritarisme par des merveilles de fleurs rouges parlantes métamorphosées en manifeste pour la liberté. Je dirais avec elle : *ma vie est un pois perdu parmi des milliers d'autres pois*. (Turcotte, 2013:28-29)

Nous avons dit plus tôt que le dessin de délasement est la catégorie typologique qui a le moins d'impact sur la pratique littéraire des écrivains. Pourtant, le passage précité témoigne de son importance, et en fait un outil méditatif qui permet de creuser les

¹⁸¹ Entretien téléphonique du 24 juin 2015.

idées de les relier les unes aux autres et d'en faire émerger des sens nouveaux. La pensée arborescente est généralement transposée dans des images que l'on appelle « cartes heuristiques » ou « cartes cognitives » et qui sont la « représentation de la conception mentale sous une forme graphique, qui permet de structurer sa pensée et ses idées à propos d'un objet particulier¹⁸². » Les images qu'Élise Turcotte évoque ici, ce motif de l'arborescence sous forme de « flore hallucinée » réfère directement à ce mode de pensée, fort différent de la pensée séquentielle à laquelle nous sommes formés par le milieu scolaire. Comme l'usage de chaînes de photos dans lesquelles chacun des fragments est mobile, ce type de pensée relève du mouvement plutôt que de la fixité. Il s'agit d'une pensée libre qui se permet d'aller dans plus d'une direction et d'explorer différents aspects d'un problème – en l'occurrence le texte à écrire – et facilite l'émergence d'éléments inédits qui auraient, autrement, été ignorés.

Cette pratique de la carte heuristique contredit la réflexion typologique présentée précédemment, car elle est gribouillage sans importance, elle est dessin de délasserment, mais elle est également ce qui permet de plonger pleinement dans la pensée qui occupe l'auteur. Sans ce mouvement qui garde la main active et trace un pont entre les différents « surgissements », la capacité de concentration ne serait pas la même, et certaines de ces idées ne verraient jamais le jour¹⁸³.

¹⁸² Officie Québécois de la langue française, 2015. Article disponible en ligne et consulté le 23 juin 2015 :

http://www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26500565

¹⁸³ « J'ai l'impression que je suis hyper active. Je ne réussis pas à garder mon esprit concentré sur une tâche longtemps. Ces arborescences me permettent de penser mes livres d'une manière qui correspond à la liberté dont j'ai besoin. Le montage aussi me permet ça. J'aime beaucoup faire des montages dans lesquels on trouve des images de grand peintre, des photos d'archives personnelles et des éléments de la culture populaire. » (Entretien du 24 juin 2015).

4.2.2.3 *Les œuvres d'art*

Nous l'avons dit plus tôt, *Autobiographie de l'esprit* est un ouvrage dont la forme ne répond à aucun genre particulier. Pour cela, le fait que toute une partie du livre soit consacrée à la peinture n'est pas particulièrement étonnant. Cette section, intitulée « Un album », s'ouvre sur une citation de Clarice Lispector et compte ensuite une série de six tableaux, dont cinq sont précédés d'une courte phrase, en italique, sur la page de gauche.



FIGURE 31 : JOHANNE TOD



FIGURE 32 :
JUDITH
BELLAVANCE



FIGURE 33 : ANDREE-ANNE DUPUIS
BOURRET



FIGURE 34 : PEKKA
JYLHÄ



FIGURE 35 : ELISE
PALARDY



FIGURE 36 : ALEKSANDRA WALISZEWSKA

Comme les photographies avant elle, ces images forment ensemble un accès supplémentaire à l'atelier de l'auteure. Nous ne nous attarderons pas ici à leur aspect résolument hétéroclite, pourtant il importe de souligner combien la diversité des techniques, des matériaux utilisés, des époques convoquées témoignent du rapport

ouvert qu'Élise Turcotte entretient avec les œuvres qu'elle côtoie. Les récits qu'elle fait de ses passages dans différents musées témoignent également de ce rapport d'ouverture à l'image, et de la manière très personnelle qu'elle a d'intégrer les éléments extérieurs à un imaginaire personnel.

Devant le tableau au musée, je ne l'avais donc pas vue. Contrainte à voir et à admirer, ma pensée se met toujours à vagabonder. Je souhaitais plutôt, à cet instant, pénétrer à l'intérieur d'une maison au bord du canal. Je composais une nature morte dans une cuisine à l'éclairage intemporel. Une poussière ocre était déposée sur chaque objet. Cela provenait sans doute des paysages, de la brume qui s'élevait au-dessus de la ville, de l'eau sombre coulant à travers les rues. Il avait neigé ce jour-là et j'étais fascinée par une autre fillette m'empêchant de voir celle qui courait sur l'immense tableau. C'était une petite sculpture de neige aperçue devant une maison sur le canal. Elle portait le costume traditionnel. Sa coiffe lui donnait l'air d'un ange. Tout ce que je désirais, c'était sortir du musée pour la rejoindre.

Étendue sur le lit, dans la chambre d'hôtel, vaguement coupable, j'avais repris ma lecture du tableau. Le maître de la lumière avait peint d'autres détails : le poulet qui pend à la ceinture de la petite fille, sa robe jaune, un chien qui aboie, un homme au casque couvert de feuillages. Mais, toujours rebutée autant par la composition d'ensemble que par le sujet, je tournais les pages de mon livre cherchant une révélation qui ne s'y trouvait pas. J'étais de nouveau la proie d'un aveuglement qui m'emportait ailleurs. Je rêvais d'une chambre aux couleurs aussi luisantes que le vernis assombrissant le tableau du maître. Je voulais glisser sur une surface dissimulée de la réalité. (Turcotte, 2013:141)

Cette façon singulière « d'entrer » dans les œuvres d'art, de laisser son imagination vagabonder sur les coups de pinceaux des peintres, relève de la même démarche que la cartographie heuristique ou les enchaînements de photographie : il s'agit d'une approche résolument libre, où l'œuvre picturale n'est pas fermée sur elle-même, mais ouvre au contraire à tout un monde. Regard très personnel, besoin de rendre vivant les objets fixes, incapacité à rester dans l'espace clos de la peinture ou de la photographie : tout suggère, dans le rapport qu'Élise Turcotte entretient avec les arts visuels, une appropriation profonde de l'esthétisme de différents artistes caractérisée par un besoin d'insuffler de la vie dans les univers clos. Tout élément frappant du

monde réel, artistique, télévisuel, etc. participe de la construction d'un univers poétique et narratif personnel, se fond dans l'imaginaire de l'auteure, y trouve sa place propre, devient autre chose, un fragment à placer, à déplacer, comme le sont les photographies. Si l'image se situe en amont de l'œuvre produite, elle se trouve aussi en aval; elle est partout, n'a pas, d'abord, de sens précis et ne le trouve que dans l'écriture, où encore, le sens n'est peut-être vrai que pour son auteure.

À travers des chevaux de paille et des murs de couleurs, et des dessins de plomb aux motifs compliqués, ce que je vois c'est la petite fenêtre ouverte sous l'impulsion commune d'un geste qui, lors de circonstances précises pour nous, toute la vie pour eux, peut-être, j'imagine, ne répond à aucune demande, aucune volonté de communication, aucune attente. (Turcotte, 2013:169)

4.3 Marc Séguin

Le cas de Marc Séguin, artiste peintre professionnel et romancier occasionnel (l'écriture n'est pas sa pratique artistique principale), est particulièrement intéressant, car il témoigne d'un parcours artistique différent de celui des auteurs qui utilisent habituellement les images. C'est à l'automne 2009 que Marc Séguin publie *La foi du braconnier* (Leméac), un roman qui relate l'histoire de Marc S. Morris, un braconnier à demi Mohawk qui entreprend un long parcours initiatique prenant la forme d'un *road trip* traçant un immense « Fuck you » sur la carte de l'Amérique du Nord. L'année précédente, il présentait ses expositions *Roadkill* et *Roadkills, Skulls and Popes* à Toronto et Miami. Si l'on considère la durée du processus éditorial préalable à la publication d'un livre (huit à douze mois, chez Leméac) de même que le temps nécessaire à sa rédaction, il appert que la période consacrée à l'écriture de *La foi du Braconnier* et celle pendant laquelle Séguin a produit les œuvres des deux expositions *Roadkill* est la même. L'écrivain a de fait confirmé, pendant les entrevues accordées dans le cadre de la tournée des CÉGEPS du prix des collégiens, avoir pris trois ans pour écrire son roman « à temps perdu, dans les aéroports entre New York et

Montréal en passant par Paris et Barcelone¹⁸⁴. » Les œuvres des deux *Roadkill* ont pour leur part été réalisées de 2006 à 2008, comme en témoigne la section « Gallery » du site web de l'écrivain¹⁸⁵. Nous pouvons donc affirmer que la production de ces œuvres graphiques, et la rédaction du roman *La foi du braconnier* sont simultanées.

4.3.1 Correspondances thématiques

Cette proximité temporelle n'est pas anecdotique. Depuis le début de sa carrière, Marc Séguin a peint des portraits iconiques¹⁸⁶, des figures emblématiques de l'américanité¹⁸⁷, des terroristes en robe soleil (2005), toutes sortes de ruines et de paysages ainsi que de nombreux portraits. Cependant, aucune autre période de sa carrière artistique n'est habitée de figures animales et religieuses comme celle de 2006 à 2008. Or l'univers du roman de Marc Séguin est également mu par la chasse et par la question religieuse. Le titre du roman lui-même énonce d'emblée ces deux thèmes. Foi, braconnage : tout est dit.

4.3.1.1 Les animaux et la chasse

Marc Séguin est un chasseur. Dans le documentaire *The Bull's eye, un peintre à l'affût*¹⁸⁸, qui présente la pratique artistique du peintre et illustre les différentes sources d'inspiration qui meublent son imaginaire pictural, on le représente souvent dans la forêt, en train de traquer le gibier. Lui-même mentionne régulièrement ses racines mohawks (comme son personnage, il a des ancêtres iroquois) et y trouve une

¹⁸⁴ Voir le résumé de la rencontre entre Marc Séguin et les membres du jury du prix, datant du 12 mars 2010. Texte disponible en ligne à l'URL: <http://prixlitterairedescollegiens2010.blogspot.ca/2010/03/entrevue-avec-marc-seguin-auteur-de-la.html> et consulté le 10 juillet 2015.

¹⁸⁵ <http://marcseguin.com/?lang=fr>

¹⁸⁶ Il a entre autres réalisé une série d'œuvre sur Hitler (2010) qui a soulevé une grande polémique en France.

¹⁸⁷ Par exemple des astronautes, Elvis (2014),

¹⁸⁸ Bouliane, B. (2010). *Bull's eyes, un peintre à l'affût*.

explication de son attachement particulier à la chasse, à la pêche et à la nature. Cette fascination pour le monde animal, et plus particulièrement pour le rapport qu'entretient l'homme à la bête qu'il traque, se trouve tant dans ses œuvres picturales que dans son roman.

Dans *La foi du braconnier*, le rapport de l'homme à la chasse est ancestral, il s'enracine dans les origines amérindiennes du protagoniste, et est abordé comme un instinct universel refoulé en raison des contraintes de la société moderne :

Une monstrueuse dose d'adrénaline circulait en moi. La réalisation d'un acte fondamental est encore inscrite dans nos gènes. Chasser pour se nourrir. Il y a bien plusieurs siècles que ce n'est plus nécessaire à notre survie, assurée autrement par l'agriculture et l'industrialisation. [...] Peut-être cette ivresse est-elle due à la capacité de donner la mort? La chasse est aussi l'amour de la mort? Comment me débarrasser de cette mémoire génétique? On ne prémédite pas la mort d'une mouche comme celle d'un grand mammifère. (Séguin, 2010:107)

Ainsi, c'est parce que le protagoniste est plus près de ses racines que les hommes de son époque qu'il braconne. Son rapport aux animaux est donc différent de celui de ses contemporains. Tour à tour dominant¹⁸⁹ et complice¹⁹⁰ de la bête tuée, il présente cette double relation comme un trait caractéristique de l'humain, qui abuse parfois de l'abondance de la nature,¹⁹¹ mais qui voit dans la chasse une communion avec elle.

¹⁸⁹ « Je parle toujours à l'animal que je viens d'abattre, ça personnalise le rapport de dominance » p.18;

¹⁹⁰ « Les yeux ouverts. C'est ainsi qu'on sait quand un animal est mort. Un homme aussi, je suppose. Les yeux fermés, c'est encore vivant et il faut l'achever. Les yeux ouverts, ça fait toujours un petit quelque chose de plus; un clin d'œil complice quand on comprend qu'on a raison. » p.18

¹⁹¹ Il n'est pas rare que le protagoniste n'utilise qu'une infime partie des animaux qu'il chasse.



FIGURE 37 : MARC SEGUIN



FIGURE 38 : MARC SEGUIN



FIGURE 39 : MARC SEGUIN

Si les types de relations qui unissent l'homme et la bête sont ici variées, elles le sont également dans le projet pictural qu'il mène simultanément à la rédaction de son roman. Les images ci-dessus, tirées de son exposition *Roadkill*, en témoignent. L'homme est tour à tour dominant (fig. 40), complice (fig.41) voire contributeur direct à la chaîne animale, avec les animaux qui émergent de son corps, comme s'il en était le producteur (fig.42).

4.3.1.2 *Les figures religieuses*

Les hommes d'Église occupent également une place centrale dans l'œuvre littéraire, car le protagoniste envisage longtemps de devenir prêtre, afin de combler un vide existentiel qu'il ne parvient pas à remplir. Lors de son passage au séminaire, il fait la rencontre d'un évêque, Pietro Vecellio, qui lui demandera d'amener un de ses collègues braconner, légitimant par là la chasse illégale telle que la pratique le personnage.

« J'aurais un service à vous demander, Marc.

Oui, Pietro. »

Sans avoir envisagé l'effort que ce service commanderait ni la forme de souvenir qu'il prendrait un jour et qui survit encore aujourd'hui.

« J'ai un ami allemand du temps de mes études à Munich qui voudrait aller à la chasse. J'ai évidemment présumé qu'il vous ferait plaisir de lui faire voir quelques oiseaux. C'est une vieille promesse.

Mais la chasse aux oiseaux migrateurs est fermée.
 Je sais. Est-ce que ça pose problème?
 Non, évidemment. » (Séguin, 2010:59)

Cette scène, centrale dans la vie du personnage romanesque, trouve un écho dans les toiles de Séguin, qui peint, en 2008, une série, *Infallibility*, composée de cinq toiles représentant différents papes.



FIGURE 40 : MARC SEGUIN



FIGURE 41: MARC SEGUIN



FIGURE 42 : MARC SEGUIN

Ces représentations d'hommes d'Église sont caractérisées, entre autres, par la présence animale, tant représentative (images) que concrète (utilisation de plumes ou de pelage dans la conception de la toile), sur leur vêtement. Ainsi Benedictus XV (fig.43) porte une cape en plume de paon; Benedictus XVI (fig.44) porte également des plumes (et l'on retrouve même la tête d'un bouc dans les plis de son étole) tandis que Pius X (fig.45) a au cou la carcasse d'un oiseau. Cette représentation particulière des religieux chrétiens rejoint de manière éloquente celle, textuelle, que l'on retrouve dans *La foi du braconnier*.

4.3.2 Correspondances formelles

Ainsi, les univers pictural et textuel se recoupent, et les concordances thématiques sont indiscutables. Il importe cependant de souligner que les points de friction entre les deux formes artistiques ne sont pas seulement thématiques, mais également formels.

4.3.2.1 La violence et le rapport aux femmes

Certaines des œuvres de la série *Roadkill* sont excessivement violentes, présentant entre autres des femmes dévorées par les coyotes. Le traitement très réaliste du corps féminin, le fait de présenter les humains en noir et blanc, les bêtes en couleur, et d'ajouter de la peinture rouge pour évoquer le sang : tout cela contribue à la création d'œuvres particulièrement violentes. La figure 48, avec cet homme qui tient en laisse un coyote en train de piétiner une femme, est d'autant plus dérangeante qu'il semble que ce soit l'homme qui contrôle la bête.



FIGURE 43 : MARC SEGUIN



FIGURE 44 : MARC SEGUIN

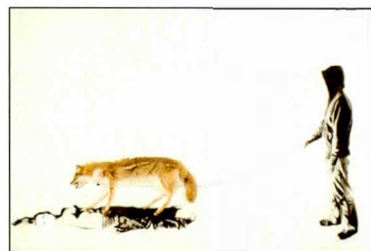


FIGURE 45 : MARC SEGUIN

Cette représentation brutale du contraste entre l'animalité et la féminité fait écho aux interrogations qui animent le protagoniste de *La foi du braconnier* pour qui les femmes et leur sexualité demeurent source de tension. Pour lui, les femmes ne comprennent pas l'homme en lui imposant la fidélité, et se dressent ainsi en opposition aux lois qui régissent le règne animal.

Pour bander, il faut du désir. La vérité, c'est que les hommes, dans leur plus profonde nature, peuvent désirer plus d'une femme à la fois. Également. C'est

comme ça. Pour assurer une loyauté exclusive à une femme, un homme doit se faire violence. Et c'est de cette force violente qu'elles veulent l'assurance, en exigeant la fidélité. (Séguin, 2010:119)

L'ensemble du roman trace la quête d'un personnage qui cherche à transcender son côté animal, à trouver cette foi qui le distinguerait définitivement de la bête, mais qui se bute systématiquement à son plaisir de tuer. Cette quête vers la « civilisation » sera d'ailleurs un échec, puisque le roman se termine sur une énième scène de chasse, et la confirmation de la fascination du narrateur pour la mort : « Il n'y a que l'attente de la mort, et cette pensée qui fait tic-tac, qui calme ma conscience. Et cet oiseau qui plane. » (Séguin, 2010:154).

4.3.2.2 *La foi et la ruine de l'Amérique*

La question du sacré, de la foi, semble également habiter la production picturale de l'artiste, entre autres à travers le traitement très épuré de certaines toiles, qui suggèrent une forme de grandeur silencieuse lorsqu'il est question de la mort. Par exemple cette œuvre, intitulée *Astral Death* qui, par la sobriété de son traitement, aborde le côté mystique de la mort animale.



FIGURE 46 : MARC SEGUIN

La foi est également au cœur du roman de Séguin, qui présente un protagoniste à la recherche de sa foi, un protagoniste qui voudrait croire en quelque chose, peut-être

Dieu, peut-être autre chose, pour parvenir à faire face à la ruine de son existence, et à la ruine pressentie de l'Amérique. Car c'est également l'objet central du livre, l'échec de la société moderne, et plus particulièrement celle de l'Amérique des États-Unis et du Canada. En édifant une société pleine de codes qui nie la nature intrinsèquement animale de l'homme, l'Amérique de Séguin est vouée à l'échec. Le braconnage et, à travers lui, le triomphe de la loi individuelle sur celle, normative, de la société, est une sorte de bouée grâce à laquelle le protagoniste de *La foi du braconnier* parvient tant bien que mal à éviter la chute définitive (symbolisée par une tentative de suicide, en ouverture du roman).

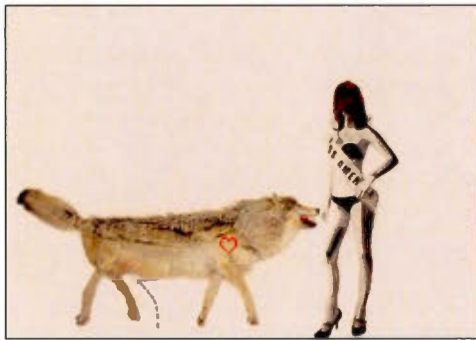


FIGURE 47 : MARC SEGUIN

FIGURE 48 : MARC
SEGUIN

FIGURE 49 : MARC SEGUIN

Or cet échec de l'américanité habite également l'ensemble de la production picturale de l'artiste, qui explique entre autres la grande violence animant ses toiles par cette société qui est en train de s'effondrer : « Il y a un laisser-aller, un débarras, il y a une Amérique fuckée, trash, comme [celle de mes toiles], qui existe » (0:10:02)

4.3.3 L'image originelle

Il est impossible d'affirmer que les images produites par Séguin ont directement influencé le roman qu'il a rédigé pendant qu'il les peignait. La concomitance de leur production pose problème. Si l'on se réfère à la typologie élaborée précédemment, le rapport fonctionnel qui lie la pratique artistique à l'écriture, chez Marc Séguin,

correspond à la quatrième catégorie : la pratique esthétique. Les deux démarches se complètent, mais la production d'œuvres d'art répond à un impératif qui n'est pas celui de l'écriture. Même sans la production romanesque, l'œuvre peinte existerait et trouverait son sens. Cependant, les corrélations thématiques et formelles entre production graphique et textuelle sont indéniables, et posent la question de l'univers personnel de l'auteur.

Il faut remonter jusqu'en 2003 pour trouver les prémisses des images animales qui meublent l'œuvre artistique et littéraire de Séguin, et jusqu'en 2000 pour celles qui abordent la question de la chrétienté.



FIGURE 50 : MARC SEGUIN



FIGURE 51 : MARC SEGUIN



FIGURE 52 : MARC SEGUIN

Ces images, produites plus de cinq ans avant celles discutées précédemment, démontrent que les thèmes de l'animalité, de la violence et de la religion habitent l'auteur bien avant la période de rédaction de son roman. Elles semblent faire partie de l'imaginaire de Séguin avant même qu'il se lance dans sa carrière artistique. D'ailleurs, lorsqu'on lui pose la question des origines de cette imagerie, il affirme trouver dans les images de la chasse celles qui meubleront ultérieurement ses œuvres d'art. C'est même la théorie sur laquelle repose entièrement le documentaire consacré à sa pratique artistique, *The Bull's eye : un peintre à l'affût* :

Une forêt boréale, l'automne. Un homme cagoulé, l'œil aux aguets. Camouflé dans la brousse, une arme à la main. Un tueur en série ou un simple chasseur de panache!? Pas du tout. Plutôt un artiste unique traquant la bête et l'instant

fugace pour mieux faire apparaître l'image qui deviendra tableau. [...]Chasseur d'images et chasseur de gibier, il explore le territoire et ses mystères afin de nourrir sa peinture et lui donner toute sa singularité. (Bouliane, 2010:0:0:20)

Ainsi, chez Séguin comme chez Leblanc ou Turcotte, l'image, toujours, est antérieure au texte, comme s'il fallait nécessairement voir pour écrire, et être habité par un univers visuel pour parvenir ultérieurement à le transmettre, sous la forme d'un texte littéraire.

4.4 Antériorité de l'image et fonctions typologiques

S'il fallait, de manière générale et forcément réductrice, attribuer une catégorie de la typologie à chacun des auteurs étudiés ici, nous associerions Élise Turcotte au dessin de recherche, puisque ses œuvres littéraires se construisent dans un constant dialogue avec les images qui l'habitent et l'inspirent; Perrine Leblanc à la note graphique, car les photographies qu'elle a utilisées pour rédiger *L'homme blanc* ont été employées à des fins documentaires, pour rendre l'œuvre aussi crédible et réaliste que possible; et, évidemment, Marc Séguin, à la pratique esthétique, car ses œuvres graphique et littéraire, bien que produites simultanément, ne dépendent en rien l'une de l'autre. Cette association auteur/typologie, bien que sommaire¹⁹², permet tout de même d'illustrer l'une des grandes limites de la typologie présentée précédemment : de fait, les quelques éléments soulevés ci-dessus témoignent non seulement de l'importance à accorder aux fonctions qu'a rempli l'image dans le processus rédactionnel d'une œuvre littéraire donnée, mais souligne également l'intérêt à accorder à l'apparence de ces images, à leur esthétique, qui, souvent, informe sur l'univers narratif du texte, et participe de son esthétique, de sa texture. Certes, les textes portent en eux les traces de l'univers personnel de l'auteur, mais l'étude approfondie des images qui ont orienté la rédaction de leurs œuvres permet de comprendre comment cet univers

¹⁹² Rappelons ici que la typologie a été construite pour déterminer le rôle de chacune des images appartenant aux archives d'un auteur et non pas pour catégoriser l'ensemble de son corpus iconographique.

singulier s'est formé et, plus largement, permet de percevoir pour quelles raisons l'ouvrage parvient à rejoindre un lectorat donné (en ce sens, le cas de Perrine Leblanc est particulièrement éloquent).

En outre, l'étude des corpus picturaux de Perrine Leblanc, Élise Turcotte et Marc Séguin confirme l'intuition initiale de cette thèse, à savoir que l'image précède le texte, qu'elle est antérieure à la construction même d'une intrigue romanesque, remontant souvent jusqu'à l'enfance, jusqu'à une époque où la pensée textuelle, narrative, n'était même pas près d'occuper l'esprit de l'auteur à venir. L'image, toujours, est l'archaïsme du texte.

5 CHAPITRE V

LES SANGS : FONCTIONS DE L'IMAGE DANS L'ELABORATION D'UNE NARRATION AMORALE PLURIVOCALE¹⁹³

5.1 *Les Sangs* : enjeux littéraires et esthétiques

Pour comprendre le fonctionnement de l'image dans le processus de rédaction du roman *Les Sangs*, présenté comme exigence partielle à l'obtention du doctorat en études et pratiques des arts et publié chez Leméac en août 2013, puis chez Grasset en mars 2015, il faut commencer par en situer les enjeux littéraires et esthétiques. Cela dans le but de réfléchir ultérieurement à la fonction de l'image en regard de ces intentions qui, les premières, portaient le projet.

5.1.1 *Résumé de Les Sangs*

Les journaux intimes de sept femmes forment le corps de ce roman: Mercredi, Constance, Abigaëlle, Frida-Oum, Phélie, Lottä et Marie y relatent tour à tour l'apprentissage d'un meurtrier, Féléor Barthélémy Rü (FBR), entre les bras duquel elles ont trouvé la mort. Elles ne sont pas innocentes, elles ont appelé la violence de celui que, dans la Cité, on surnomme l'Ogre. Leurs fantasmes et leurs pulsions destructrices ont modelé FBR, l'ont transformé, faisant de lui non seulement un assassin, mais aussi une légende. Attristé par la mort de la seule femme qu'il aurait souhaité garder vivante, FBR entreprend de transcrire les journaux de ses épouses et rassemble, en plus de leurs textes, quelques-uns de ses propres souvenirs dans l'espoir de retrouver goût à la vie.

¹⁹³ Comme ce chapitre concerne directement la pratique artistique à l'origine de l'œuvre littéraire soumise dans le cadre de cette thèse, il a été choisi de passer du « nous » de la recherche au « je » de la praticienne.

Livrés au regard d'un lecteur-voyeur, les écrits intimes des femmes et les interventions de FBR invitent à l'immersion dans un univers où la sensualité, la violence et la liberté contrôlent la vie et sont garantes de la mort. Par leurs interventions, les femmes témoignent de leur désir démesuré et de leurs passions létales. Leurs écrits s'accumulent et révèlent le portrait d'un homme fragile, sensible et influençable. En donnant à lire les plaisirs illicites qui les ont menées à la mort, les amantes proposent une vision singulière de l'amour et relatent des meurtres ambigus, en laissant au lecteur le soin de décider s'il s'agit de crimes condamnables ou non.

5.1.2 *Amoralité*

Inspiré des contes *Barbe Bleue* (Perrault, 1697) et *Peau d'âne* (Perrault, 1694), *Les Sangs* adopte la forme convenue du récit romanesque afin d'illustrer l'infléchissement moral que peut subir le conte merveilleux classique¹⁹⁴ lorsque sa structure fondamentale est transformée. Selon Vladimir Propp (1928/1970), cette structure se construit autour de la rencontre d'un héros et d'un agresseur et, bien que d'autres types de personnages interviennent généralement dans la trame narrative du récit¹⁹⁵, ce sont ces deux figures narratives qui servent de pilier au conte. Personnages « à fonctions », ils posent non seulement des gestes propres à leur sphère d'action¹⁹⁶, mais répondent également à des critères moraux fixes¹⁹⁷, tels le courage, l'honnêteté, l'innocence, la pureté personnifiés par le héros; le vice, la violence et l'immoralité incarnés par

¹⁹⁴ Le terme « conte merveilleux classique » répond à la définition qu'en fait Vladimir Propp : « On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait ou d'un manque, et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. La fonction terminale peut être la récompense, la prise de l'objet des recherches ou d'une manière générale, la réparation du méfait, le secours et le salut pendant la poursuite, etc. » (Propp, 1970:112)

¹⁹⁵ Donateur; auxiliaire; princesse et père; mandateur; faux-héros. Avec le héros et l'agresseur, on compte sept types de personnages dans le conte. À ce sujet, voir Propp (1970). « Répartition des fonctions entre les personnages ».

¹⁹⁶ Voir Propp (1970). « Répartition des fonctions entre les personnages ».

¹⁹⁷ Voir Propp (1970). « Les attributs des personnages et leur signification ».

l'agresseur. Le roman *Les Sangs* cherche essentiellement à neutraliser le facteur « innocence » des héroïnes (les femmes de FBR) afin de rendre inopérant le facteur « mal » de l'agresseur (FBR lui-même), cela dans le but de créer un récit où la question de la moralité demeure ambiguë. Il ne s'agit pas d'une œuvre littéraire immorale, mais bien d'un texte soumis à une amoralité interne cohérente qui, à travers l'absence de dénonciation du crime et la violence du désir féminin, entre en conflit avec les mœurs du lecteur. Ainsi, si l'on se réfère à la morphologie de Propp et aux fonctions que sont censés remplir les personnages dans cette approche structuraliste, l'intrigue de *Les Sangs* déconstruit les codes du conte merveilleux classique : FBR ne tue ses femmes que lorsque celles-ci le lui demandent, aussi n'occupe-t-il plus le rôle catégorique du « méchant », son personnage devient ambigu, complexe, et par conséquent plus romanesque; il en va de même pour ses épouses, qui gagnent en substance ce qu'elles perdent en naïveté.

Cette amoralité, aussi déterminante dans le processus rédactionnel que dans le roman achevé, ne repose pas seulement autour de la déconstruction de la structure du conte merveilleux classique, elle se traduit également – essentiellement – dans la narration du texte même. FBR, qui rassemble les écrits de ses femmes et effectue les transitions entre les différentes parties du récit, ne cherche ni à défendre ni à condamner les meurtres qu'il commet, mais laisse au lecteur le soin de déterminer sa propre position morale. La ferveur et la franchise des épouses-narratrices – qui prennent tour à tour la plume – contribuent également à l'édification d'un univers amoral et renforcent la puissance subversive du texte. Seule Phélie Léanore, la cinquième amante de FBR, interroge l'origine de ses pulsions autodestructrices et le passé trouble de son conjoint, mais au terme de sa réflexion, sa posture morale demeure équivoque, et elle

admet considérer les crimes perpétrés par FBR comme des meurtres de « théâtre » difficilement condamnables¹⁹⁸.

En raison du désintérêt marqué des narrateurs pour les questions morales, le lecteur est confronté à l'ambiguïté des actions posées dans le texte : si les gestes érotiques et criminels de FBR et de ses femmes avaient été décriés à l'intérieur même du récit, le lecteur aurait eu tendance à adopter le parti-pris moral des personnages, sans remettre en question sa propre éthique; or le projet du roman était de relater des gestes graves, mais moralement ambigus (FBR est-il un tueur en série ou un amoureux excessif partageant les pulsions violentes de ses conjointes? Ses femmes sont-elles suicidaires, amantes épanouies ou épouses dominées?) qui incitent le lecteur à s'interroger sur ses propres valeurs et sur les zones grises d'une morale héritée de la tradition judéo-chrétienne.

Seul, cet objectif d'amoralité ne présente pas autant de problèmes que lorsqu'il est considéré dans le cadre d'un récit plurivocal. Comme *Les Sangs* met en scène une multiplicité de « je » narratifs, dont sept femmes ayant des désirs et fantasmes relativement similaires, le véritable défi du texte consistait à créer des voix à la fois amORAles et distinctes les unes des autres, afin que l'œuvre finale ne valorise ni ne dénonce les crimes commis, mais présente un intérêt littéraire soutenu. Pour ce faire, plutôt que d'aplanir le ton des récits de chacune des épouses de FBR et de les restreindre à une neutralité qui n'aurait pas cadré avec la violence de leurs pulsions, il a été choisi d'orienter leur propos en fonction du rapport que chacune entretient

¹⁹⁸ « Quand j'écris "sentiment d'indifférence", on dirait que je suis d'accord avec l'idée de meurtre. Je ne le suis pas. En même temps, je comprends les meurtres de Féléor, et pour moi ils ne sont pas de vrais meurtres, mais des théâtres de meurtres. Même si les femmes sont vraiment mortes. Même si après qu'il m'ait tuée je serai morte aussi. Je ne me relèverai pas pour qu'on recommence, comme quand je tombe dans les pommes pendant qu'on fait l'amour. Ça reste un théâtre parce que c'est jouer à la mort violente, sans que ça en soit une. C'est une mort choisie et mise en scène. Si violente qu'elle soit, elle n'est pas un vrai meurtre. » Wilhelmy (2013:100).

avec son corps¹⁹⁹ et sa féminité²⁰⁰, glissement de point de vue qui s'est avéré efficace parce que ces éléments concernent davantage l'intériorité du personnage que son rapport avec autrui. De la même manière, aborder la question du meurtre selon une perspective physiologique et érotique, plutôt que selon l'angle éthique, permet aux protagonistes d'avoir une vision marginale de leur mort même si elles évoluent dans une société relativement conventionnelle.

5.1.3 Représentations du corps violenté

En dépit de ses ambitions amORAles, *Les Sangs* demeure un roman au centre duquel gravite le thème de la violence, et, plus spécifiquement, celui de la violence érotique, à laquelle s'abandonnent les amants dans le but avoué d'en tirer une jouissance sexuelle décuplée. Que ce soit Mercredi Fugère, qui explique sa lecture de Sade :

Je me souviens que, petite fille, je lis le Marquis en cachette de Mère. Le divan est de velours bleu à motifs cyan, je lis les livres sans gêne, je me sens grisée par ce qui y est dit; l'idée, surtout, que l'on s'y fait de la pendaïson me fascine. Je comprends ce qui est écrit, ça ne choque pas mes idées du corps, et je conçois de quelle manière l'affluence du sang vers le sexe, quand la gorge est serrée, peut contribuer à la jouissance. (Wilhelmy, 2013:21)

Abigaëlle Fay, qui raconte ses premiers orgasmes :

¹⁹⁹ « J'aime ces chaussons autant que mes mains, mes yeux, ou toutes les autres parties de mon corps sans lesquelles je ne peux pas vivre. Je les remplis de coton cardé, je les mets et je me force à rester sur les orteils le plus longtemps que je suis capable, en répétant les exercices qu'on fait avec les maîtres. En premier, je pleure de douleur, mais je ne descends pas. J'essaie de me concentrer sur l'autre corps, celui de la fenêtre, celui de l'enfant qui fait les mêmes exercices que moi sans avoir mal. Je la regarde, j'apprends par cœur son visage, ses traits, la minceur de ses bras et de ses jambes. Je connais sa manière de respirer, j'aime sa coiffure, sa façon d'étirer le cou. Tous les soirs je fais ça, une heure, deux heures. Au début je monte ma nuisette autour de ma taille pour bien voir mes pieds et mes jambes, après je perds la pudeur, je me déshabille; en même temps que tout le reste j'apprends la forme de mes muscles et la façon de les tendre pour qu'ils soient beaux. » (Wilhelmy, 2013:52)

²⁰⁰ « Quand je me goinfre par terre comme une truie, entourée de ces poules parfumées qui me rappellent continuellement ma déchéance, il monte en moi une telle rage d'avoir été femme et jeune, mais d'avoir été engoncée dans le corps mou des grossesses et les voiles noirs du deuil ! Je ne pardonnerai jamais ni à mon mari ni à mes enfants la carcasse horrible héritée de ces années-là. J'étais belle avant eux. J'ai cru l'être à nouveau plus tard, dans tes yeux et grâce à toi. Je te déteste à mort de m'avoir redonné le sentiment de ma féminité pour me l'arracher ensuite en m'entourant de ces nymphettes avec lesquelles tu couches pour te désennuyer. » (Wilhelmy, 2013:78)

Je jouis en continuant mes exercices, sans me toucher, rien qu'en pensant; je jouis de me trouver belle dans les yeux de l'homme imaginaire, et je jouis surtout de savoir que c'est dans la souffrance de tous mes membres que je suis vraiment désirable, quand les muscles sont tendus et le corps dessiné par l'effort. Je jouis d'imaginer que l'homme qui regarde et prend plaisir de moi pendant le temps où j'ai mal, il ne souffre pas. (Wilhelmy, 2013:56)

ou Phélie Léanore, qui explore le pouvoir que lui confère le sexe :

Au lit, il me tient à la gorge et c'est quand même moi qui le domine. C'est moi qui choisirai le moment de sa jouissance absolue, et lui peut juste me prendre dans l'espérance que ce moment arrive rapidement. Parce qu'il ne me tuera pas sans que je le lui aie demandé. (Wilhelmy, 2013:99)

L'imaginaire érotique des femmes de FBR repose essentiellement sur une soumission et un désir de violence réfléchis, analysés et assumés. Cette approche raisonnée des fantasmes, où les narratrices rationalisent leurs pulsions sexuelles et conçoivent leur féminité comme indissociable d'une brutalité « virile »²⁰¹, contraste avec les désirs désorganisés de leur bourreau, dont le rapport à la pulsion est au contraire lié à une forme d'extraction de soi, d'abandon à une agressivité primitive qui ne rejoint pas le culte raffiné que ses contemporains ont fait de la sexualité :

Des cloques gorgées d'eau déformaient la chair, des lambeaux de peau étaient restés collés au chausson et laissaient la plante du pied écorchée, un ongle arraché transformait l'un des orteils en une plaie purulente dont suintait un liquide ocre légèrement translucide. Mon Dieu, ce pied de ma petite danseuse! J'ai épousé Abigaëlle pour lui. Je restai figé un moment pendant lequel je me remémorai le chausson immaculé qui avait captivé mon attention pendant le spectacle, puis la vision de cette chair mutilée m'excita si brusquement qu'elle me plia en deux, et je sentis ma verge durcir en même temps que montait en moi un instinct bestial qui me fit tomber à genoux devant la ballerine. J'empoignai le membre et y collai mon visage. (Wilhelmy, 2013:70)

5.1.3.1 *Le froid et le cruel, Gilles Deleuze*

²⁰¹ Voir à ce sujet, par exemple, le journal de Constance Bloom : « J'ai parfois l'impression d'être sa mère. Il me traite avec une déférence froide et inquiète, comme s'il craignait que je le punisse de me toucher. » (Wilhelmy, 2013:32)

L'analyse que fait Gilles Deleuze (2007) de l'œuvre de Sacher-Masoch²⁰², dans laquelle il met en lumière les contrastes entre la pratique littéraire de Sade et celle de l'auteur du *Vénus à la fourrure*, a contribué à la construction des interprétations plurielles du corps violenté que propose *Les Sangs* et facilité la distinction entre le type de sexualité des personnages féminins et celui de FBR. Son explication de l'incompatibilité sadisme/masochisme, notamment, s'est avérée pertinente dans la construction des personnages du roman :

Jamais un vrai sadique ne supportera une victime masochiste (une des victimes des moines précise dans *Justine* : « Ils veulent être certains que leurs crimes coûtent des pleurs, ils renverraient une fille qui se rendrait à eux volontairement »). Mais pas davantage un masochiste ne supportera un bourreau vraiment sadique. Sans doute a-t-il besoin d'une certaine nature pour la femme-bourreau ; mais il doit former cette « nature », l'éduquer, la persuader suivant son projet le plus secret, qui échouerait pleinement avec une sadique. [...] Quand on mélange sadisme et masochisme, c'est qu'on a commencé par abstraire deux entités, le sadique indépendamment de son monde, le masochiste indépendamment du sien, et l'on trouve tout simple que ces deux abstractions s'arrangent ensemble, une fois qu'on les a privées de leur *Umwelt*, de leur chair et de leur sang. (Deleuze, 2007:36)

L'incohésion qu'il aborde ici a rempli un rôle déterminant dans le processus rédactionnel en contribuant à définir le personnage de FBR comme un « bourreau masochiste²⁰³ », c'est-à-dire un personnage formé et utilisé par les protagonistes féminins pour atteindre un état de jouissance masochiste²⁰⁴. Ainsi, bien que ce soit lui qui, physiquement, domine ses épouses, se sont elles qui conservent véritablement le

²⁰² Voir : Deleuze (2007). *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Paris: Éditions de minuit.

²⁰³ « Nous ne nous trouvons plus en présence d'un bourreau qui s'empare d'une victime, et en jouit d'autant plus qu'elle est moins consentante et moins persuadée. Nous sommes devant une victime qui cherche un bourreau et qui a besoin de le former, de le persuader et de faire alliance avec lui pour l'entreprise la plus étrange. » (Deleuze, 2007:20).

²⁰⁴ « D'une autre façon, le héros masochiste semble éduqué, formé par la femme autoritaire, mais plus profondément c'est lui qui la forme et la travestit, et lui souffle les dures paroles qu'elle lui souffle. C'est la victime qui parle à travers son bourreau, sans se ménager. » (Deleuze, 2007:22) Dans le contexte de *Les Sangs*, les genres sont inversés, et ce sont les femmes qui sont à la recherche d'un bourreau masculin, mais la réalité érotique et psychologique reste la même.

contrôle : sans un accord tacite permettant les violences érotiques à venir, le héros masculin demeure impuissant. Seuls quelques moments d'abandon primitif suggèrent le côté sadique de FBR, mais ce retour à une violence primale survient uniquement à deux moments dans le roman, lors de la scène du pied, citée précédemment, et lors de la mise à mort de Phélie Léanore, qui se fait attaquer par des chiens sous l'œil enflammé de son époux²⁰⁵. Ces passages sont d'ailleurs caractérisés par certains procédés narratifs – accélération, « plaisir de démonstration²⁰⁶ » – qui relèvent davantage de l'esthétique sadique que de celle, masochiste, à l'œuvre dans le reste du roman. L'affirmation de Deleuze selon laquelle les caractéristiques psychologiques propres au masochisme ou au sadisme se traduisent par l'emploi de procédés stylistiques spécifiques a d'ailleurs également contribué à la construction d'un texte favorisant l'immersion du lecteur dans l'univers charnel du corps violenté.

5.1.3.2 *Excitation et malaise chez le lecteur*

En choisissant de mettre en scène une sexualité déviante, l'un des objectifs du récit était précisément d'éveiller les sens du lecteur et d'engendrer en lui une certaine forme d'excitation sexuelle, en dépit de ses désirs habituels et de ce qu'il juge érotiquement « convenable ». Créer un contraste entre les perceptions intellectuelles (incompréhension des pulsions féminines et désapprobation de la violence masculine mises en scène) et les sensations libidinales survenant à la lecture de certains passages s'est, en somme, montré une manière efficace d'augmenter l'impact amoral du texte : parce que le roman ouvre le lecteur à une réalité érotique extrême, généralement différente de la sienne, et lui permet de partager temporairement les fantasmes

²⁰⁵ « Phélie gardait les yeux grands ouverts, les crocs du mâtin arrachaient sa peau et d'épaisses coulées rouges tombaient de la gueule de l'animal, l'odeur du pelage mouillé de la bête se mêlait à celle des chairs meurtries, la puanteur de la ruelle me fit tourner la tête, je mordis Phélie à mon tour et la sentis trembler, son essoufflement amplifiait ma volupté et je me mis à la frapper féroce­ment quand, dans un dernier élan, elle tenta de se débattre. » (Wilhelmy, 2013:110)

²⁰⁶ Deleuze, 2007:26.

marginaux des personnages, le questionnement éthique qu'il soulève est accru. Les critiques qui ont suivi la publication du roman soulignent d'ailleurs l'efficacité du procédé:

« L'aventure triture les sens du lecteur-voyeur. Wilhelmy le balance entre raison et pulsion. [...] Au-delà d'un trouble baigné de plaisir, on se prend au jeu, piégé dans les mailles d'un récit ensorcelant. » (Lemieux, 2013:s.p.).

« L'approche d'Audrée Wilhelmy implique totalement le lecteur, le poussant même dans le jeu qui se déroule à travers chaque journal. Non seulement témoin, le lecteur y est totalement participant, mais n'a nullement honte de l'être. Il ne veut que dévorer les pages les unes après les autres, un peu comme Féléor a dévoré l'existence de chacune de ses femmes. » (Martel, 2013:s.p.).

« Néanmoins, la violence du propos ne reste tolérable que parce qu'on la sait fictive. Le cadre de l'action est flou et aide à établir cette distance salutaire. C'est-à-dire qu'on ne se plaît à observer cet étrange ballet d'attirances et de fantasmes que parce qu'il nous semble tellement improbable. Mais malgré ce pacte de lecture, la grande imagination qui est déployée force la réflexion sur l'adhésion à la morale dominante, ou au contraire sa désobéissance. La liberté du désir devient alors une condition préalable à l'étrange alliance entre Féléor et ses femmes, et confronte le lecteur sur les limites de son propre libre arbitre. » (Leduc-Bélanger, 2013:s.p.).

Par ailleurs – et bien que les extraits du roman cités précédemment semblent démontrer le contraire –, cet éveil des sens se construit subtilement, sans que les scènes érotiques soient particulièrement graphiques et descriptives. Malgré quelques mentions de désirs masochistes de la part des protagonistes²⁰⁷, *Les Sangs* n'aspire ni à l'explicitation des pulsions sexuelles destructrices ni à une description précise des perversions liées à la domination, contrairement à ce qu'on peut observer dans nombre d'ouvrages érotiques ou pornographiques qui mettent en scène des sexualités

²⁰⁷ Sur sept femmes, trois seulement abordent directement les désirs masochistes qui les amènent à réclamer la mort. Les raisons qui poussent les autres femmes à demander à leur mari de les assassiner relèvent de pulsions destructrices qui ne sont pas liées à un désir de soumission.

déviantes²⁰⁸. Si violence et érotisme sous-tendent l'ensemble du récit, les plaisirs marginaux des personnages sont suggérés, parfois nommés, mais rarement décrits avec précision, laissant au lecteur l'espace nécessaire pour qu'il puisse construire ses propres images mentales.

5.1.4 Plurivocalité et singularisation formelle

Nonobstant cette forme de pudeur narrative²⁰⁹, le type de pulsion des protagonistes et la manière qu'ils ont d'exprimer leurs fantasmes ont occupé une place déterminante dans la caractérisation des voix féminines : si chacune des épouses de FBR demeure décente dans ses écrits, toutes expriment leur féminité et leur désir d'une manière singulière, plus ou moins explicite, – tant du point de vue narratif que du point de vue formel – ce qui contribue à les distinguer les unes des autres. Les éléments propres au passé des personnages (origines, âge, histoire personnelle) de même que certaines caractéristiques stylistiques cohérentes avec ces traits spécifiques ont certes contribué à individualiser chacune des femmes, mais le rapport au corps et, plus encore, à la féminité a également occupé un rôle déterminant dans la particularisation des protagonistes. Le tableau suivant résume les distinctions observables d'une épouse à l'autre :

²⁰⁸ Pensons évidemment à Sade et Sacher-Masoch, mais également, en littérature contemporaine, à Pauline Réage, Jeanne de Berg ou Catherine Millet.

²⁰⁹ Ce traitement pudique de la perversion s'explique, partiellement du moins, par mes propres prédispositions stylistiques : mes premières impulsions me poussent à éviter l'explicite et à privilégier un langage particulièrement classique en dépit du sujet choisi et de la liberté dont bénéficie la forme romanesque contemporaine. Lutter contre cet « instinct pudique » s'est sans doute avéré la plus grande difficulté de ce projet d'écriture, dont les premières versions évoquaient davantage un film de Walt Disney que l'horreur du *Barbe Bleue* de Perrault.

TABLEAU 7 : VOIX NARRATIVES FEMININES DANS *LES SANGS*

Femmes	Origines	Spécificités narratives	Spécificités formelles
Mercredi Fugère	Habite la Pourvoirie des Rü; père précepteur et ancien professeur de sciences naturelles. Petite bourgeoisie. +/- 16 ans.	Séduit FBR en écrivant un journal excentrique où elle invente une relation enflammée entre le garçon et elle. Féminité construite dans la fiction, sans confrontation avec le réel : le fantasme et l'imaginaire sont les uniques moteurs libidinaux.	Forme littéraire classique, se rapprochant un peu du carnet d'observation scientifique. Inspiration : <i>Cette histoire-là</i> , Alessandro Baricco (2007) ²¹⁰
Constance Bloom	Veuve toxicomane d'un Général militaire; épouse FBR en secondes noces. Haute bourgeoisie. 35 ans.	Poursuit avec FBR les expérimentations pharmacologiques entamées lors de son premier mariage. Rapport expérimental au corps; désir de pousser toujours plus loin la jouissance.	Lettres adressées au Général, 2 ^e personne du pluriel. Voix hautaine, voire condescendante. Inspiration : <i>Les liaisons dangereuses</i> , Choderlos de Laclos (1782)
Abigaëlle Fay	Orpheline pauvre placée dans un pensionnat de ballet et élevée	Rapport singulier à la douleur; imposition d'une discipline violente afin d'obtenir l'admiration de ses pairs. Féminité	Phrases de longueurs variées, contenant plusieurs erreurs formelles qui font penser à une

²¹⁰ À propos du travail sur Mercredi (Journal d'écriture, 22 juin 2011, p.68) : « J'ai commencé le texte, une nouvelle version, en partant de l'idée de *Cette histoire-là* où Elizaveta écrit un journal imaginaire qui n'a comme fonction que d'être lu par Ultimo. Il s'agit d'une histoire d'amour dans l'enfance de FBR, une romance entre lui et une petite fille de son coin. »

	avec des petites filles plus riches qu'elle. Origines très modestes. 23 ans.	construite exclusivement dans le regard de l'autre; nécessité intrinsèque de la reconnaissance de son talent, malgré – ou plutôt grâce à – la douleur physique nécessaire pour atteindre le succès.	langue orale plutôt qu'écrite. Inspiration : <i>L'amant</i> , Marguerite Duras (1984)
Frida-Oum Malinovski	Veuve avec trois enfants issus de son premier mariage. Bourgeoisie. 45 ans.	Rage de se savoir moins désirable que ses prédécesseuses; rapport malsain au corps et à la nourriture. La féminité a été anéantie par la maternité et le temps.	Lettre, 2 ^e personne du singulier, adressée à FBR. Agressivité qui transparait dans les comparaisons animales. Inspiration : <i>Folle</i> , Nelly Arcan (2004)
Phélie Léanore	Jeune fille avec éducation chrétienne (dans un couvent religieux). Bourgeoisie. 25 ans.	Calme; cérébrale; cherche à comprendre les pulsions de Féléor et le rapport qu'elle-même entretient avec la violence. Féminité tranquille : ne ressent pas le besoin de prouver quoi que ce soit à qui que ce soit.	Phrases courtes, simples, sans fioritures, mais sans erreurs formelles marquantes. Inspiration : <i>L'autre fille</i> , Annie Ernaux (2011)
Lottä Istvan	Orpheline de mère; fille d'un architecte notoire. Bourgeoisie. 15 ans.	Conscience de sa retentissante beauté; jeunesse; folie, exigence. Féminité comme un pouvoir à contrôler. Cherche à échapper au destin des femmes de son ascendance, mortes folles.	Phrases très longues, complexes, qui comptent plusieurs éléments distincts juxtaposés. Inspiration : <i>Putain</i> , Nelly Arcan (2001)

Marie des Cendres	Femme de chambre de FBR. Origines très modestes. 15 ans.	Prend tour à tour le visage de chacune des autres femmes et tente de redonner le goût de vivre à FBR. Féminité encore en construction, qui se développe dans le jeu et le théâtre.	Courts fragments de textes; phrases courtes et simples, usage répétitif du verbe dire. Inspiration : <i>Le grand cahier</i> , Agota Kristof (1986)
-------------------	--	--	---

Comme il est possible de l'observer dans la dernière section du présent tableau, nombre d'ouvrages littéraires, majoritairement autofictionnels et écrits par des femmes, ont contribué à l'élaboration de la voix narrative des protagonistes du roman. Devant la tâche complexe de construire des personnages féminins distincts les uns des autres, caractérisés par un milieu et un vécu parfois très différents des miens, le recours à la fiction a été salvateur, et les mots des autres ont largement contribué à l'élaboration du roman tel qu'il est aujourd'hui. D'ailleurs, outre les œuvres citées précédemment, dont le lecteur attentif pourra occasionnellement retrouver la trace dans le texte – par exemple dans la construction des phrases (longueur, rythme) ou dans les tics de langage de certaines protagonistes²¹¹ –, d'autres œuvres d'autofictions ont également contribué à la définition de la sensualité féminine explorée dans le roman, sans pour autant influencer une voix spécifique. C'est le cas, par exemple, d'*Une semaine de vacances* (Angot, 2012), de *Les cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* (Delvaux, 2011) et de *La vie sexuelle de Catherine M.* (Millet, 2009), qui m'ont, chacun à leur manière, permis de cerner certains enjeux propres à une littérature où la voix féminine est dominante. Le cas de FBR est quant à lui différent, car se sont exclusivement des ouvrages de fiction qui ont contribué à son développement. Certains passages s'inspirent d'ailleurs de scènes précises tirées

²¹¹ Le cas du « journal d'Abigaëlle Fay », inspiré par *L'amant* de Marguerite Duras (1984), est particulièrement éloquent.

d'autres œuvres, par exemple celle du pied, citée précédemment, où les blessures dépeintes et l'excitation éprouvée par le personnage évoquent librement un extrait du roman *Le Roi des aulnes*, de Michel Tournier (1970)²¹².

Cet apport formel des écrivains contemporains (ou du XX^e siècle, pour Tournier) est cependant survenu assez tard dans le processus rédactionnel du roman. Au moment de singulariser les différentes voix narratives, l'essentiel du travail de conception des personnages avait déjà été accompli grâce à de très nombreuses recherches graphiques et à une pratique du dessin omniprésente dans l'étape préparatoire de ma démarche rédactionnelle.

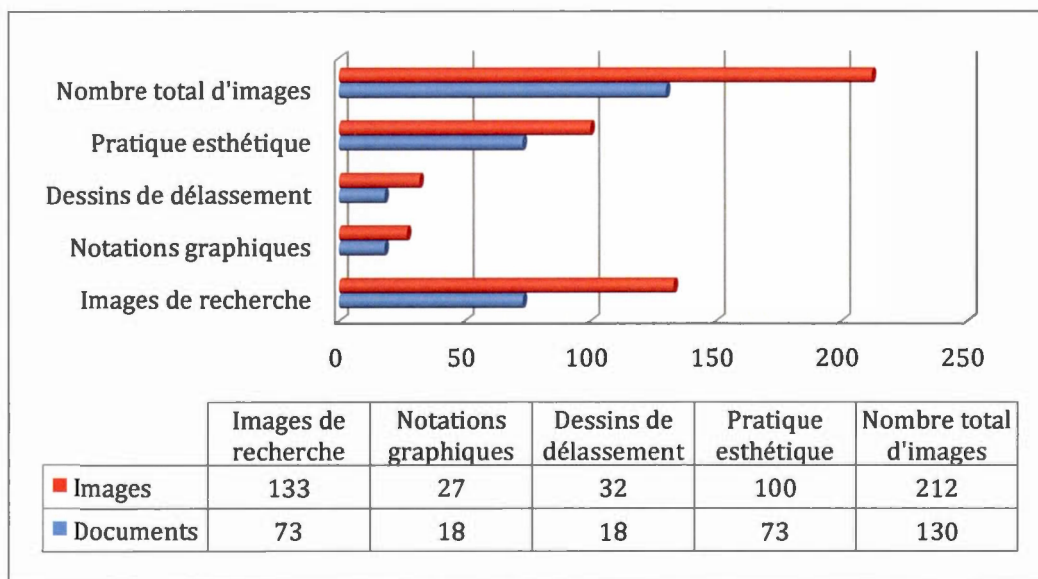
5.2 Fonctions de l'image dans le processus rédactionnel

L'image occupe une place significative dans chacun de mes projets d'écriture : les manuscrits d'*Oss* (Leméac, 2011) comptaient plus de 70 illustrations et esquisses; ceux du premier acte de la pièce *Le parc du bout des doigts* (lu au festival FAST de 2012²¹³) en contenaient 22; les carnets préparatoires de mon prochain roman sont déjà couverts de plus d'une cinquantaine de dessins et le dossier génétique de *Les Sangs*, auquel nous nous intéresserons ici, rassemblent exactement 212 images consignées sur 130

²¹² « La cuisse, le genou et le haut du mollet étaient uniformément sculptés dans un limon noir, vernissé qui eût été impeccable sans la plaie centrale, complexe et pourpre, ouverte au-dessous de la rotule. Il en suintait une coulée vermeille qui tournait à l'ocre, puis à un brun de plus en plus sombre en se mêlant à la boue. Ma langue fit le tour de la blessure qu'elle entourait d'une auréole grise. Je crachai à plusieurs reprises de la terre et des résidus de mâchefer. La plaie d'où le sang continuait à sourdre étalait tout près de mes yeux sa géographie capricieuse avec sa pulpe gonflée, ses élevures blanchâtres de peau excoiée et ses lèvres roulées en dedans. J'y passai la langue rapidement une première fois, pas assez cependant pour ne pas provoquer un tressaillement qui souleva en rictus le bourrelet de muscle arrondi coiffant la rotule. Puis une seconde fois plus longuement. Enfin mes lèvres se posèrent sur les lèvres de la blessure et y demeurèrent un temps que je ne mesurai pas » (Tournier, 1970:28) Le champ lexical de la blessure et le type d'excitation vécue par le protagoniste sont au cœur du travail effectué dans la scène du pied de *Les Sangs*. Dès la première lecture de cette scène, j'ai été fasciné par le personnage à la fois vulnérable et orguesque qui y était présenté. Abel Tiffauges, l'ogre de Tournier, a d'ailleurs servi d'inspiration lors de l'élaboration (tardive) des traits de Féléor-Barthélémy Rü.

²¹³ Wilhelmy, Audrée. *Le Parc du bout des doigts*. Lecture dans le cadre du Festival FAST, le 17 août 2012. Comédiens, par ordre d'entrée en scène : Kim Despatis, Marc-André Lapointe, Marie-Pierre Genest, Louis-Charles Sylvestre, Jean-François Guilbault, Camille Léonard et Benjamin Cloutier Turcotte.

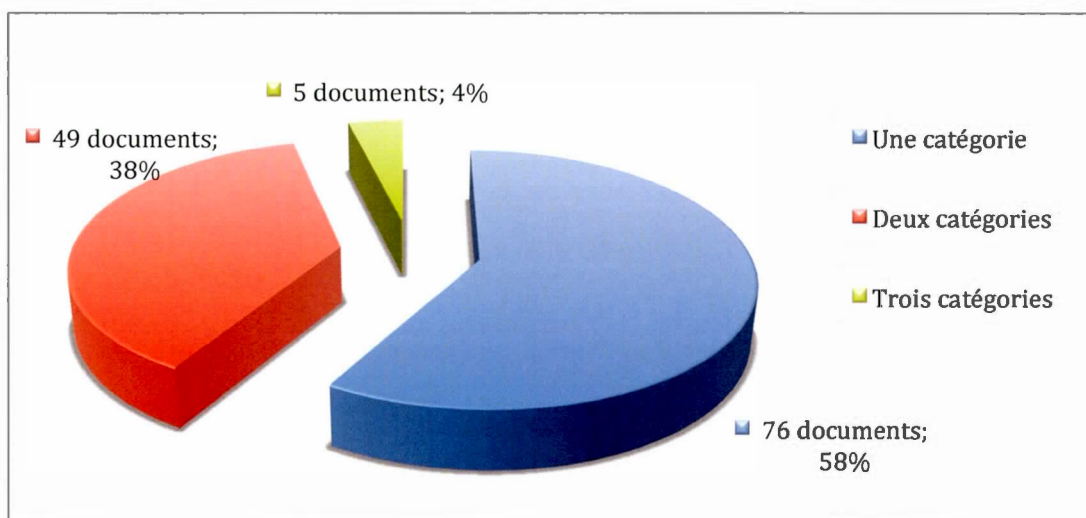
documents différents. L'usage et l'importance de ces éléments visuels dans le processus rédactionnel varient selon le moment de leur réalisation, l'état d'avancement du texte et le contexte dans lequel ils ont été réalisés; cependant, comme en témoigne le graphique suivant, plus de 62 % des esquisses et des photographies associées au projet *Les Sangs* répondent à la catégorie « image de recherche » de la typologie élaborée dans le premier chapitre. Sur ces 133 images, 52 correspondent également à une pratique esthétique, ce qui signale l'importance visuelle qui leur est accordée. L'intégration de chacun de ces signes non verbaux à une base de données²¹⁴ a en outre permis d'établir que l'ensemble des traces picturales associées au projet (photographies, aquarelles, dessins à la mine, au feutre, aux crayons de bois, collage, montage, exercices calligraphiques) se subdivise inégalement parmi les différentes catégories de la typologie :

TABLEAU 8 : FONCTIONS DES IMAGES DANS LA REDACTION DE *LES SANGS*

²¹⁴ Base de donnée conçue grâce au logiciel FileMaker. Voir annexe 8.5, pour la fiche détaillée.

Consignées dans quatre cahiers moleskine de formats variés²¹⁵ ainsi que sur plusieurs feuilles volantes²¹⁶, nombre de ces images sont associées à plus d'une catégorie typologique, notamment parce qu'elles continuent de servir d'outil de référence après le moment de leur conception et parce que leur fonction évolue en même temps que le projet d'écriture lui-même.

TABLEAU 9 : NOMBRE DE CATEGORIES(S) ASSOCIEES(S) A UN SEUL DOCUMENT



L'étude du rôle spécifique que remplissent ces images lors des différentes étapes du processus rédactionnel révèle que, tandis que le projet avance et se fige dans une forme littéraire précise, le nombre de nouveaux signes graphiques diminue, de même que la quantité de catégories auxquelles ils appartiennent. Ainsi, il n'est pas étonnant, en début de projet, de trouver des images qui correspondent à la fois à l'image de recherche, à la note graphique et au dessin de délasserment, alors que les œuvres

²¹⁵ Un petit carnet ligné (9x14cm), deux carnets à esquisses grand format (21x29,7cm), et un carnet à dessins très grand format (29,7x42cm).

²¹⁶ Essentiellement des papiers aquarelle Arches (28x38cm et 56x76cm) ainsi que des cartons à dessins de formats variés.

picturales produites en fin de rédaction relèvent davantage d'une pratique esthétique externe à l'écriture.

Dans les pages qui suivent, afin de faciliter l'analyse de ce phénomène et de donner des repères temporels précis, le travail de rédaction romanesque sera divisé en quatre phases distinctes, qui correspondent aux étapes de la construction d'un discours telles qu'enseignées dans le système rhétorique classique²¹⁷. À travers les quatre moments suivants : *inventio*, *dispositio*, *elocutio* et *actio*, je tenterai d'illustrer chronologiquement les différents rôles qu'occupe l'image, afin d'en venir, dans la partie suivante, à l'impact qu'ont ces notations graphiques sur les intentions littéraires – amoralité, violence érotique, pudeur – abordées précédemment.

²¹⁷ La rhétorique telle qu'élaborée par les anciens se veut un outil facilitant la construction de tout discours public et implique donc une prise de parole concrète, où le corps et la voix occupent une place prépondérante. Par ailleurs, les étapes de la construction du discours qu'elle propose s'ajustent à la réalité de l'écrivain et peuvent également être utilisées, suivant quelques ajustements, afin de dépeindre les différentes étapes de l'élaboration d'un récit.

Dans son ouvrage *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*, Olivier Reboul résume ainsi les quatre phases par lesquelles doit passer celui qui prépare un discours :

« La première est l'*invention* (*inventio*), la recherche par l'orateur de tous les arguments et autres moyens de persuasion relatifs au thème de son discours.

La deuxième est la *disposition* (*dispositio*), c'est-à-dire la mise en ordre de ces arguments, d'où résultera l'organisation interne du discours, son plan.

La troisième est l'*élocution* (*elocutio*), qui ne concerne pas la parole orale, mais la rédaction écrite du discours, son style. [...]

La quatrième est l'*action* (*actio*), c'est-à-dire la prononciation effective du discours, avec tout ce qu'il peut impliquer d'effet de voix, de mimiques et de gestique. » (Reboul, 1994:59)

En adaptant le schéma rhétorique au processus de création littéraire, nous pourrions redéfinir ces quatre grandes phases de production de la façon suivante:

Inventio : moment de la conception du projet, de la recherche d'idée. L'auteur détermine les grands concepts qui orienteront son travail d'écriture.

Dispositio : période de structuration du récit. L'écrivain construit son plan, précise les traits de ses personnages et met en place les différents éléments qui formeront la trame narrative du texte. Il établit une stratégie littéraire qui permettra de mettre de l'avant les concepts déterminés plus tôt.

Elocutio : temps de rédaction. Cette troisième catégorie conserve la même fonction que dans la rhétorique traditionnelle. Il s'agit du moment d'écriture, où le style occupe une place fondamentale.

Actio : phase où l'œuvre rejoint le public, par la publication ou la diffusion numérique.

5.2.1 *Inventio : les impératrices masochistes*

L'intrigue de *Les Sangs* repose essentiellement sur le concept de « meurtre consenti », une idée simple – un homme tue des femmes parce que celles-ci le lui demandent –, mais peu fréquente et qui s'est avérée le fruit de nombreux mois de réflexion. Les notes prises dans le journal d'écriture et les carnets de travail témoignent abondamment de ce moment du processus rédactionnel pendant lequel le projet romanesque, bien qu'il soit encore informe, se développe et se précise. Lors de cette période d'invention, l'intrigue du roman à venir est encore incertaine, mais elle envahit déjà l'ensemble de mon univers littéraire et artistique. Le choix de mes lectures est orienté par l'idée floue que je me fais du futur roman ; les œuvres artistiques que je vois, les représentations cinématographiques ou théâtrales auxquelles j'assiste et la musique que j'écoute contribuent à l'élaboration du projet : il s'agit d'un temps d'accumulation des matériaux qui serviront ensuite à la rédaction du texte. Le rôle de l'image, au cours de cette première étape, est difficile à cerner, car alors, le geste de dessiner en est un qui permet surtout de « rentrer à l'intérieur de soi » et de calmer l'hyperactivité engendrée par une surabondance d'informations artistiques. En réalisant un dessin – qui n'impose pas l'usage des mots et, par conséquent, ne demande pas non plus d'avoir un projet bien défini avant de le commencer –, je dépense une partie de mon énergie créatrice tout en laissant libre cours à un fil de pensées moins contrôlé que dans le cadre d'un exercice d'écriture. Gribouiller devient une porte d'accès vers l'inconscient et permet de rassembler un ensemble d'idées et d'impressions afin de former un tout cohérent à l'intérieur d'une image qui ne porte pas encore la trace d'un discours narratif.

5.2.1.1 *Noé, précurseur du meurtre consenti*

La période d'*inventio* de *Les Sangs* s'est étendue du mois d'août 2010 au mois de février 2011 : cet automne-là, j'ai entamé mes études doctorales avec l'intention de rédiger un texte romanesque qui soit de plus grande envergure que le récit que je venais de

terminer pour ma maîtrise, *La petite* – devenu *Oss* au moment de sa publication – tout en souhaitant approfondir certaines idées en germe dans ce premier écrit, dont la question d'une violence érotique consentie. Principalement inspiré par le *Petit Chaperon rouge* des frères Grimm, *Oss* relate en effet une agression sexuelle qui se distingue par l'indifférence de la victime, Noé, pour son propre sort. Le récit compte certaines scènes cruelles racontées de manière froide, détachée, et l'amoralité à l'œuvre dans le roman se construit tant dans l'action – impossible de déterminer catégoriquement si le bourreau n'est pas, au fond, victime de sa proie – que dans l'écriture elle-même. Les pulsions masochistes de Noé y sont difficiles à circonscrire, car la jeune femme appelle parfois la violence qu'elle subit, mais demeure victime de plusieurs gestes qui sont posés malgré elle. Bien que le détachement dont elle fait preuve suggère une forme de plaisir autodestructeur jusque dans le viol, son degré de consentement reste flou, et elle se révèle essentiellement un personnage passif, dont la soumission relève davantage de l'indifférence que du plaisir charnel. Par ailleurs, quelques passages mettent en scène des fantasmes explicitement violents, qui tendent à placer Noé du côté du masochisme. Le cas le plus éloquent se trouve dans le dernier chapitre, alors que la jeune fille, dans la baignoire, et le prêcheur Lô, qui deviendra son amant, ont cette discussion :

- Ça m'intrigue ce que ça fait de perdre le souffle. Quand je prends un bain, j'essaie de garder mon visage sous l'eau très longtemps, mais je flotte et ma tête finit toujours par remonter malgré moi.

Lô la regarde et ne dit rien, il s'assoit sur la chaise où Noé a posé sa robe, observe les longues jambes de la Petite qui dépassent du bain, ses pieds trempés dégouttent sur le plancher, elle ne le voit plus, elle fixe un point au plafond et ne dit rien un moment.

- J'aimerais ça si tu tenais ma tête sous l'eau.

Lô se lève lentement et s'approche au-dessus de la baignoire, une jambe de chaque côté du corps de la Petite. Quand il pose la main sur sa poitrine, ses gestes sont assurés et Noé n'a pas peur. L'eau est tiède sur sa peau; dans le magasin, il n'y a pas le moindre son à part la glace qui craque dehors et le bruit des grelots qui raclent le fond du bac de métal.

- Attends.
- Quoi?
- Quand j'aurai la tête sous l'eau...
- Oui?
- Touche-moi en même temps (Wilhelmy, 2011:28).

Avec du recul, il me semble évident qu'il s'agit là d'une première ébauche du type de sexualité déviante, décalée, qui caractérise les narratrices de *Les Sangs*. En effet, cette scène ne représente pas exactement les désirs masochistes ritualisés tels qu'ils s'observent habituellement dans l'univers sadomasochiste contemporain – contrats, bondage, cuir, latex, etc. –, mais témoigne plutôt d'une curiosité pour la violence et d'un désir érotique de mise en danger. Noé, comme les femmes de FBR, souhaite expérimenter l'extrême grâce à l'intervention d'autrui, et l'ensemble de son imaginaire sexuel dépend de ce concours extérieur : son plaisir, comme celui de la majorité des narratrices de *Les Sangs*, passe par une perte de contrôle réelle, mais calculée, qui nécessite un intermédiaire à la fois dominant (parce que la jouissance du partenaire dépend de lui) et dominé (parce qu'il obéit au schéma établi par la personne soumise).

À l'automne 2010, quand j'entreprends l'élaboration d'un nouveau projet d'écriture, *Oss* contient donc déjà une partie du concept érotique qui servira de fondement au nouveau roman.

5.2.1.2 *Féminisme et soumission : écrire pour être lue*

Ce n'est cependant qu'en décembre 2010, alors que le processus éditorial qui mènera à la parution d'*Oss* est enclenché, qu'apparaissent clairement les enjeux à approfondir dans ce nouveau roman. En effet, la perspective de la publication d'*Oss* soulève un questionnement théorique sur les sujets qui y ont d'abord été abordés de manière instinctive, lors de la rédaction. Le texte, qui n'était initialement pas destiné à la

publication²¹⁸, déconstruit plusieurs tabous; sa mise en marché implique d'en assumer le contenu et de prévoir des réponses aux questions que le type de violence mis en scène soulèvera. Un échange de courriel, recopié dans mon journal d'écriture et daté du 14 décembre, témoigne de mes préoccupations de l'époque et marque le début d'une réflexion fondamentale portant sur la soumission des femmes, qui mènera ultimement au concept de meurtre consenti sur lequel repose *Les Sangs*. J'y écris, à une amie :

J'ai pensé beaucoup à ce que tu m'as dit sur cette émission que tu écoutais cet après-midi. Sur le machisme et le fait que les femmes sont, en somme, victimes du désir des hommes d'en faire des victimes. Je trouve l'idée grotesque et je pense qu'il faudra que j'approfondisse le sujet puisqu'il est au cœur de mon imaginaire littéraire et que, donc, je serai sûrement amenée à en parler un jour ou l'autre. Il faut que je développe une pensée critique sur la chose parce que je n'ai pas envie d'être prise au dépourvu et de répondre maladroitement si jamais on m'entraîne sur ce terrain.

Je ne dis pas, évidemment, que jamais les femmes ne se retrouvent victimes malgré elles. Ce serait aller contre tout bon sens. Mais l'idée que les femmes ne se prêtent aux jeux de la soumission et de la violence que pour satisfaire les hommes, c'est une vision cent fois plus dégradante pour elles que d'imaginer qu'elles se livrent à ces jeux pour leur propre plaisir. Non? Je n'avais pas réalisé, mais je pense vraiment que c'est un élément clé de mon écriture. Il faut que j'y pense mieux²¹⁹.

Dès lors, illustrer la soumission volontaire de femmes qui assument pleinement leur désir devient une préoccupation narrative majeure, et je décide d'approfondir, dans mon projet littéraire doctoral, ce qui a été entrepris dans *Oss* de manière plus instinctive que savante. L'importance de faire de la femme dominée la maîtresse de ses pulsions plutôt que de la présenter comme une victime de sa naïveté occupe donc un espace croissant; le projet s'élargit progressivement, l'intrigue devient une « prise

²¹⁸ *Oss* était initialement intitulé *La Petite* et représentait la partie « création » de mon mémoire de maîtrise en écriture littéraire (U. McGill, 2010).

²¹⁹ Journal d'écriture, p. 16. 14 décembre 2010.

de parole » en plus d'être un objet de fiction, et, sans être particulièrement engagé ou politique, l'ouvrage acquiert un « message à transmettre » à un lectorat beaucoup plus concret que celui que j'avais en tête lors de la rédaction d'Oss. Cet intérêt pour la représentation d'un masochisme que l'on pourrait qualifier de féministe se transpose simultanément dans ma pratique graphique : des esquisses représentant un nouveau type de femme apparaissent dans mes carnets d'écriture et ces figures finissent par envahir l'ensemble de mon espace créatif.

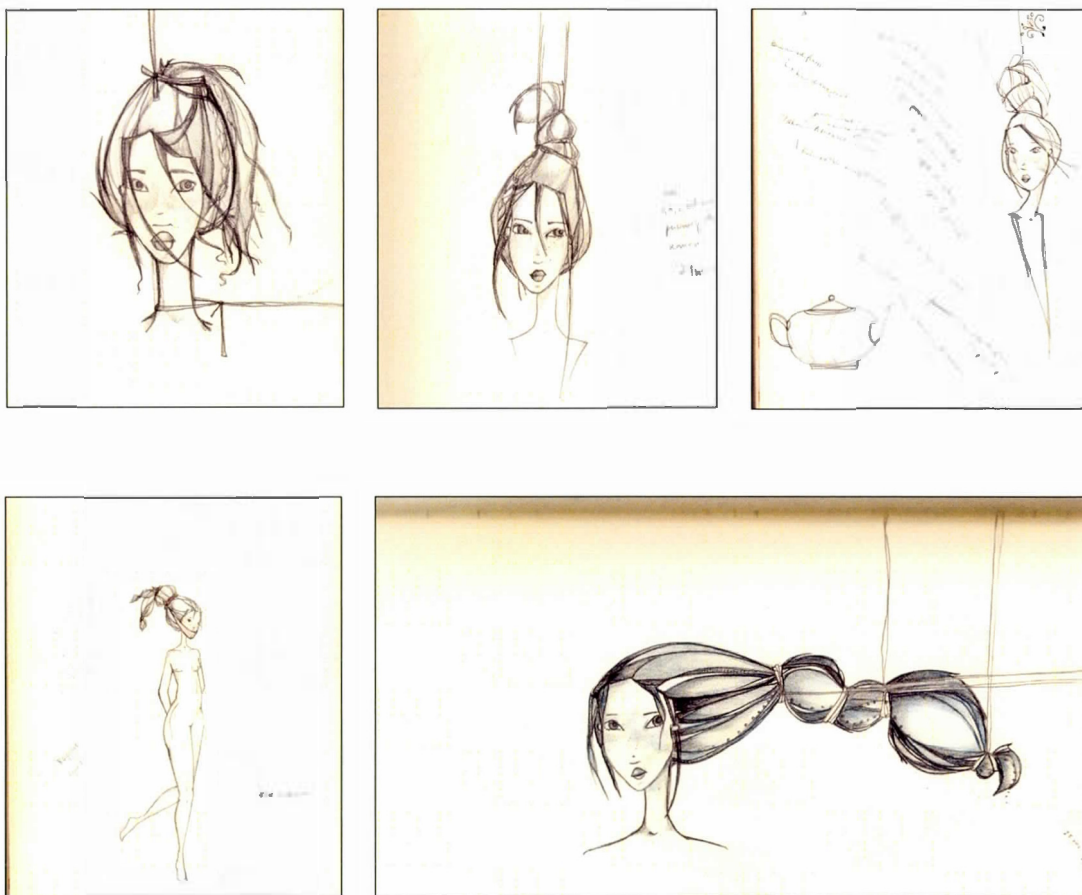


FIGURE 53 : AUDREE WILHELMY

5.2.1.3 *Les impératrices masochistes*

En interrogeant la base de données contenant l'ensemble des images liées à *Les Sangs* afin d'en exhumer les dessins qui datent de la période de l'*inventio* et, plus précisément, du moment où je questionnais le rapport féministe au masochisme (novembre et décembre 2010), ce sont essentiellement ces portraits qui ressortent :

Nommées *a posteriori* « les impératrices masochistes » en raison de leur coiffure et du type de personnage qu'elles ont contribué à créer, ces esquisses de femmes ligotées regroupent plusieurs caractéristiques graphiques spécifiques. Les bouches closes, qui ne sourient ni ne boudent, accroissent l'impression de neutralité que le regard fixe de chacune instaure d'emblée. L'ombre des joues, les nez ronds et les taches de rousseur laissent présager du jeune âge des personnages, tandis que les sourcils droits et les yeux grands ouverts – sans être exorbités pour autant – signalent le calme, le contrôle qu'ont ses femmes en dépit de l'état de soumission que suggèrent leurs cheveux attachés.

Lors de leur première réalisation, dans un grand carnet consacré au projet, ces portraits occupent la fonction de « dessin de délassement ». Tracées conjointement à la prise de note (voir par exemple les figures 3, 4 et 5, où les inscriptions manuscrites correspondent autant à des notes de cours qu'à des commentaires sur les dessins eux-mêmes) ces images deviennent par la suite des dessins de recherche, et seront utilisées à maintes reprises pendant le processus rédactionnel afin de mieux cibler le type de personnage féminin à mettre en scène. À l'époque, elles traduisent essentiellement les réflexions philosophiques et esthétiques que soulèvent la publication d'*Oss* et le travail d'*inventio* de mon projet doctoral.

5.2.1.4 *Épiphanie narrative*

Occupée, donc, à dessiner des femmes attachées, et absorbée par une réflexion sur le féminisme et le masochisme, je cherche en décembre 2010 à préciser mon projet

d'écriture et à trouver l'élément déterminant qui donnera un sens à l'ensemble des idées flottantes qui m'habitent alors. C'est deux mois plus tard, le 16 février 2011, qu'une note concernant le protagoniste (alors encore surnommé Barbe Bleue) enclenche le processus qui mènera, le 21 février, à l'idée de meurtre consenti :

16 février 2011

Il faudra qu'il y ait un moment (long) où Barbe Bleue décrit avec délice l'agonie et la mort de ses femmes. Et dans ce segment, il sera essentiel qu'il n'y ait pas de jugement narratif : une neutralité ou, à la limite, un plaisir et une fascination vaguement honteuse de la narration seront beaucoup plus efficaces²²⁰.

21 février 2011

J'ai trouvé!!!!!! J'ai trouvé ce que je cherche depuis plusieurs jours, soit le motif de Barbe Bleue pour le meurtre de ses femmes :

Il tue ses femmes parce qu'elles le lui demandent²²¹.

À partir de ce moment, l'idée de base est trouvée et le travail qui commence se rapproche davantage de l'écriture à proprement parler. Les dessins et collages se multiplient dans les carnets de notes et leur assemblage devient plus cohérent, surtout parce qu'il répond enfin à un projet spécifique.

²²⁰ Journal d'écriture p. 29. 16 février 2011.

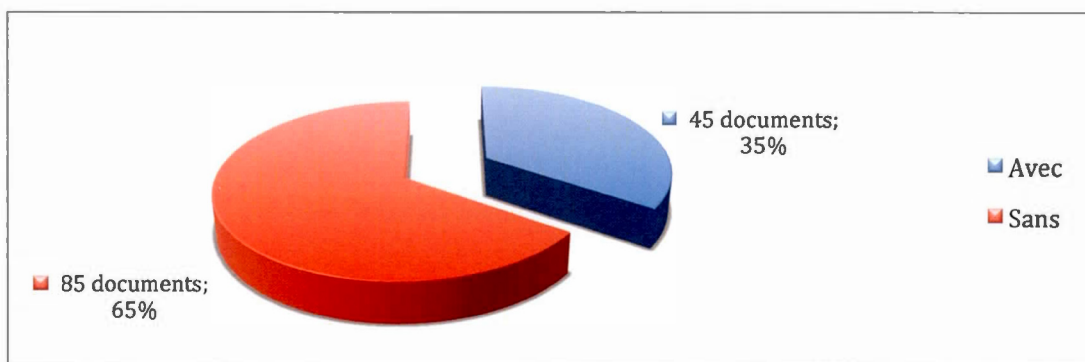
²²¹ Le reste de l'entrée va comme suit, et donne une idée du projet tel qu'il s'annonçait à cette époque : « En somme, ce que je voudrais, c'est présenter une première femme qui aurait des inclinations SM vraiment intenses qui a à la fois un culte de l'esthétique (mon Barbe Bleue est un grand érudit, principalement en ce qui a trait aux sculptures et à l'architecture [d'où le fait qu'il construit sa cathédrale], bref, à tout ce qui est 3D) et de la violence. Il découvre donc avec plaisir l'art du bondage, et s'immerge lentement dans cet univers, par pure fascination esthétique. Et ladite femme, qui veut toujours pousser plus loin l'intensité de leur scène, finit par lui demander de la tuer. En gros. Ensuite, c'est lui qui guide les femmes vers ce désir ultime, mais il les y amène tant et si bien que toutes, elles le supplient de les tuer lors d'une scène hyper érotique, esthétique et sensuelle.

Évidemment, socialement ça ne paraît pas très bien, et lorsqu'on découvre tous ses meurtres, il ne réussit à s'en tirer que grâce à son immense fortune. Personne ne croit à cette histoire de femmes candidates au suicide, mais on ne fait pas trop d'histoire, car l'homme est vieux et condamné par un cancer qui le tue lentement. Il se sauve donc en Asie (principalement à cause de son intérêt pour le bondage [origine du bondage : Japon médiéval]) où il achève tranquillement ses jours, veillant également à la construction de sa cathédrale, qui serait plutôt, dans son cas, un mausolée pour sa dernière femme, emportée par une maladie avant que le meurtre érotique puisse avoir lieu. »

5.2.2 *Dispositio : Singularisation des personnages féminins*

À partir du moment où le concept de meurtre consenti est déterminé, la suprématie du dessin s'amenuise et mes carnets d'écriture se couvrent de collages et de photographies. En effet, si l'ensemble des traces graphiques liées à *Les Sangs* se compose principalement de peintures et d'esquisses autographes (65 % des inscriptions picturales), les documents comptent parfois des images impliquant l'intervention d'un autre artiste :

TABLEAU 10 : INTERVENTION D'UN AUTRE ARTISTE



L'importance de ces représentations graphiques extérieures, pour la plupart imprimées depuis différents sites internet ou découpées dans des magazines, n'est ni supérieure ni inférieure à celle des images autographes, et elles se subdivisent de manière équivalente parmi les catégories de la typologie. Ainsi, si certains collages remplissent une fonction décorative explicite, plusieurs photographies servent à trouver l'inspiration au même titre que les dessins autographes.

5.2.2.1 *Les « instantanés »*

L'exemple le plus éloquent de ce phénomène concerne une série de neuf clichés de type « *street style* » – tirés du site *The Sartorialist* – qui a permis l'écriture de la première

description de chacune des femmes de FBR²²². Surnommés « instantanés » par l'éditeur, ces fragments textuels prennent la forme de portraits et permettent de fixer les traits distinctifs des protagonistes en quelques lignes à peine. Élément cardinal dans la singularisation des voix narratives, ces clichés, en plus d'occuper une place dans le roman publié, ont joué un rôle déterminant lors de la construction du récit, en inspirant notamment le tempérament des personnages féminins et, plus tard, le type de mort de chacun d'eux.



FIGURE 54 : THE SARTORIALIST / AUDREE WILHELMY

²²² Le terme anglais « *street style* » qui définit ce type de photographie fait référence à la manière dont Scott Schuman (le photographe et fondateur du blog *The Sartorialist*) sélectionne les modèles qu'il prend en photo. La grande majorité des portraits assemblés sur le site mettent en scène des personnes que le blogueur rencontre sur la rue et qu'il choisit en raison de l'originalité de leur style vestimentaire. Les clichés sont donc pris en plein air, sans que les modèles soient des mannequins ou qu'ils aient subi l'intervention d'une équipe de maquilleurs, coiffeurs et stylistes.

Ces images révèlent nombre d'informations sur le type de personnages que j'envisage de créer à l'époque : le choix de ces photographies en particulier (dans une banque qui en contient plusieurs milliers) relève de critères esthétiques précis, en même temps qu'il propose une grande diversité de figures et de styles. D'une part, l'atemporalité vestimentaire demeure constante, tout comme la silhouette allongée des femmes retenues. Par contre, les origines, expressions et postures des modèles varient grandement, et offrent un éventail de traits individuels propices à la création de personnages distincts. Voici, à titre d'exemple, la première de ces images, et le texte qu'elle a inspiré en mars 2011²²³ (les passages en caractère gras sont ceux qui se trouvent, tels quels ou à quelques détails près, dans la version publiée du roman²²⁴) :

²²³ Voir annexe 8.6 pour l'ensemble des neuf photographies, les descriptions qu'elles ont inspirées et les fragments retenus dans l'œuvre publiée.

²²⁴ Texte tel que publié : « Le jupon de toile laisse entrevoir des jarretelles brunes ; les chevilles d'oiseau disparaissent sous des jambières de laine foncée qui tombent par-dessus les savates. La robe est bleue, usée, ample, retenue à la taille par un ruban fuchsia ; la manche glisse sur l'épaule, dévoile la dentelle rose-thé des dessous.

Rire rauque qui contredit la gracilité féminine du corps. Le son monte du ventre et se brise dans la gorge. Main gauche contre la bouche, auriculaire surélevé, doigts tendus devant les lèvres. La défunte mère, mondaine consommée, devait avoir le même geste. » (Wilhelmy, 2013:7).



FIGURE 55 : THE SARTORIALIST/
AUDRÉE WILHELMY

Le jupon de soie laisse entrevoir des jarretelles brunes; les chevilles d'oiseau disparaissent sous des jambières de laine foncée qui tombent par-dessus les escarpins. La robe est bleue, vaporeuse, ample, retenue à la taille par un ruban fuchsia; l'échancrure du corsage glisse sur l'épaule, suggère la finesse de la dentelle rose-thé des dessous. Cou long, lèvres très rouges, yeux bruns.

Rire mâle que contredit la gracilité féminine du corps. Le son monte du ventre et se brise contre la gorge dans un gloussement rauque et, pour parfaire le contraste, la main cache la bouche avec une extrême délicatesse. Finesse du poignet, doigts tendus devant les lèvres, auriculaire surélevé. **La mère, danseuse classique, doit avoir le même geste.**

Au-delà d'une correspondance de couleurs (robe bleue, ruban fuchsia, lèvres rouges) et de formes (cou long, robe vaporeuse, ample, « échancrure du corsage » qui « glisse sur l'épaule ») le portrait écrit tente de capturer l'essence de la jeune femme et ajoute au cliché certains détails inspirés par l'ambiance de la photographie – comme, par exemple, le rire rauque ou le geste distingué pour cacher les lèvres – qui contribuent à transformer la modèle en personnage romanesque.

Le 6 mars 2011, je note, dans mon journal d'écriture :

J'ai fini les portraits. Les neuf. Je suis satisfaite, car ils sont tous différents. J'ai pris des photos comme point de départ et c'était une bonne stratégie. J'avais devant moi des images de femmes très différentes les unes des autres, c'était donc plus facile de réaliser des portraits variés.

J'en suis maintenant aux meurtres. Je vais me servir de portraits et des images pour faire des *brainstormings* qui me permettront de présenter les choses de manière diversifiée.

Cette entrée et, plus largement, la démarche rédactionnelle ayant menée à la rédaction des portraits en témoignent: la singularisation des voix narratives et la construction des personnages féminins passent à la fois par l'écriture et par le langage visuel.

Grâce aux images, je parviens à rédiger les portraits et grâce à ces portraits, je parviens à élaborer les détails de la trame narrative du roman.

5.2.3 *Elocutio: encres et ancrages*

Les mois qui suivront la composition de ces premiers fragments seront entièrement consacrés à la rédaction de *Les Sangs*. Écrits par à-coups malgré un travail continu, les textes des femmes occuperont l'essentiel de ces deux années, et, si le journal de Mercredi Fougère sera terminé dès le mois de juin 2011, d'autres seront entièrement (Marie des Cendre) ou partiellement (Lottä Istvan, Frida-Oum Malinovski) réécrits quelques semaines à peine avant le dépôt, auprès de l'éditeur, du bon à composer. Pendant cette longue période rédactionnelle, l'image quitte lentement sa fonction inspiratrice et les dessins de recherche cèdent graduellement le pas aux dessins de délassement et aux notes graphiques.

5.2.3.1 *Dessins de délassement artistiques*

Une fois la rédaction du roman véritablement enclenchée, le recours à l'illustration survient essentiellement pour éviter l'angoisse de la page blanche. Je produis alors des dessins de délassement, qui sont parfois conjointement classés dans la dernière catégorie de la typologie – pratique graphique externe – en raison de la technique de production élaborée qui leur a donné le jour : en plus de servir d'exutoire, plusieurs d'entre eux relèvent en effet d'une réelle intention artistique et, bien qu'elles ne soient pas destinés à la diffusion, ces œuvres témoignent d'un désir esthétique affirmé. Les creux de vagues rédactionnels jouent ici en faveur d'une pratique graphique complexe : parce qu'il peut s'écouler plusieurs semaines entre l'écriture de deux journaux de femmes, les projets picturaux de grande envergure sont tout indiqués pour contrer l'anxiété soulevée par l'incapacité à écrire. C'est pendant ces années de rédaction que sont notamment produites certaines aquarelles plus élaborées, dont celle-ci, qui fut retenue pour la couverture d'un ouvrage publié en France :



FIGURE 56 : AUDRÉE WILHELMY

FIGURE 57 : COUVERTURE,
LA VOLONTÉ DES ANGES

Cette peinture, particulièrement révélatrice de l'évolution du projet, marque, en novembre 2012, l'idée visuelle que je me fais des personnages féminins du roman. Bien que la femme peinte ici reprenne les traits des impératrices masochistes, son sérieux, de même que la couleur sombre de sa chevelure et de son col tranche avec les premières représentations féminines qui, deux ans plus tôt, avaient instillé l'idée du projet. Le temps ayant passé, le poids de la trame narrative a crû et les protagonistes ont quitté leur statut de personnage de conte pour devenir plus humains, plus incarnés. Par ailleurs, si ces notes picturales témoignent d'une lourdeur narrative nouvelle, elles n'en sont pas, comme dans les temps de *l'inventio* et de la *dispositio*, les instigatrices. Elles reflètent le passage du temps, sans pour autant avoir une influence concrète sur le projet littéraire en cours.

5.2.3.2 *Le plan de la Cité*

Certaines images, peu nombreuses, continuent cependant d'influencer la trame narrative du récit, en combinant à la fois les fonctions d'image de recherche et de note graphique.

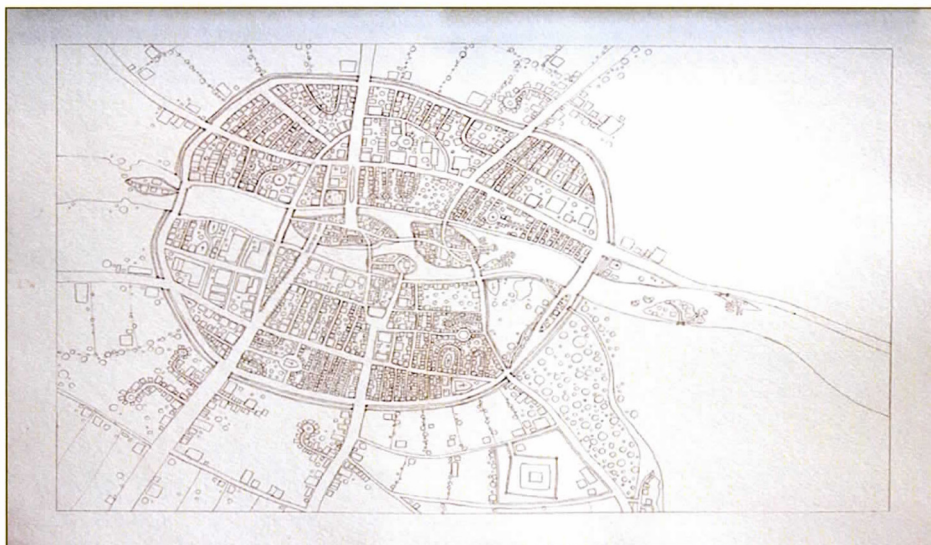


FIGURE 58 : AUDRÉE WILHELMY

L'image ci-dessus représente un plan de la « Cité », ville dans laquelle se déroule l'intrigue de *Les Sangs*, dessiné afin de contribuer à l'élaboration d'un FBR plus incarné. En discutant avec mon directeur littéraire, il était effectivement apparu que le personnage masculin du roman manquait de corps et de substance. Afin de le distinguer de ses femmes, nous avons envisagé de l'inscrire dans un lieu, en incluant, à travers ses récits, diverses indications géographiques. Alors que je cherchais à déterminer sa voix narrative, lors d'un creux rédactionnel quelconque, j'ai entrepris de dessiner ce plan en m'inspirant des vieilles cartes de Paris. L'exercice, à mi-chemin entre le dessin de délassement et l'image de recherche, avait comme fonction première de garder ma main occupée en même temps que je cherchais des idées – que je prenais en note au fur et à mesure, dans un carnet posé à proximité de ma grande feuille à dessin.

Plus tard, lorsque les traits du personnage se sont précisés, que sa manière de parler est apparue plus évidente, la carte de la Cité a revêtu un usage très différent, et elle est devenue une note graphique de soutien à la rédaction :

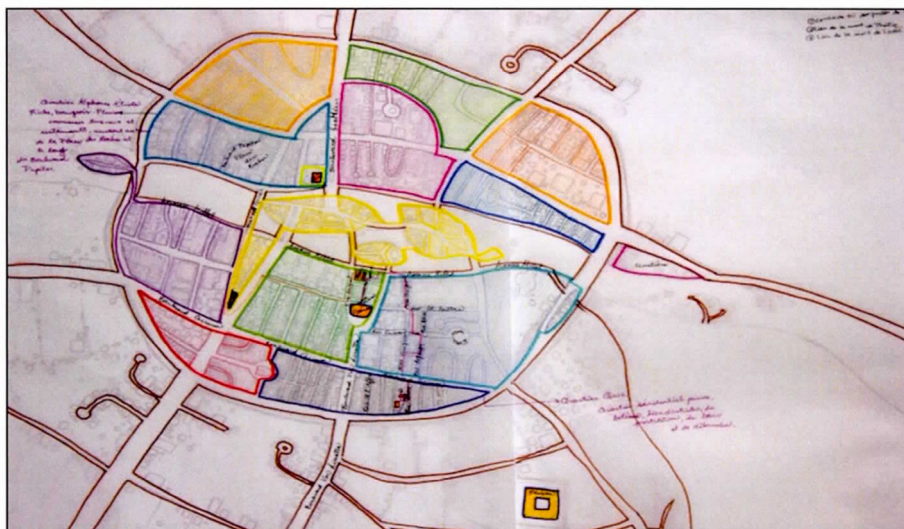


FIGURE 59 : AUDRÉE WILHELMY

Sur deux larges feuilles de papier calque, j'ai retracé les rues et divisé l'espace en arrondissements. J'ai également indiqué tous les endroits dont il est question dans le roman, les quartiers mentionnés, les édifices essentiels à la trame narrative, le nom des rues traversées lors de la chasse à courre et pendant la balade avec Lottä. Devenu un outil de travail indispensable, le plan a alors contribué à la rédaction d'un FBR crédible en assurant la cohérence géographique de ses propos, d'un fragment textuel à l'autre.

5.2.4 *Actio : Fonction narrative de l'illustration*

Le dernier temps du livre, postérieur à la rédaction, coïncide avec celui de sa mise en marché, depuis sa fabrication jusqu'à sa diffusion en librairie²²⁵. Là encore, quoique de manière moindre, l'image joue un rôle, puisque le livre compte trois dessins autographes qui participent à l'intrigue du roman. Il faut d'abord savoir qu'au début de la rédaction de ma thèse, j'aspirais à inclure plusieurs images dans l'ouvrage romanesque publié, mais, au fil des ans, le projet s'est transformé, et de nombreuses hésitations, à propos, notamment, de la « spécialisation », ont freiné cette ambition initiale. De fait, il m'est apparu évident, à force de travailler et de retravailler mon roman, que je ne mettais pas la même énergie dans la production d'images, et que mon champ d'expertise était principalement l'écriture. Il existe trop de grands dessinateurs, pour qui la production d'images occupe l'essentiel de l'espace créatif, pour que je m'improvise illustratrice. Mon projet de thèse portant cependant sur le rapport texte-image, j'ai fini par décider d'inclure trois esquisses à l'ouvrage publié, en faisant attention qu'elles fassent partie de l'intrigue du récit et qu'elles soient, à l'intérieur du roman, réalisées par l'une des narratrices. Ce faisant, leurs imperfections s'expliquent dans la logique fictionnelle du texte, et j'ai l'impression d'une plus grande honnêteté quant à mon véritable champ de compétence.

²²⁵ Le terme *actio* est ici librement interprété, puisque dans la rhétorique, il s'agit du moment de la « mise en voix » du texte, de son incarnation physique par l'orateur. J'ai choisi de le retenir parce que le livre est, à sa manière, la corporalité du roman.

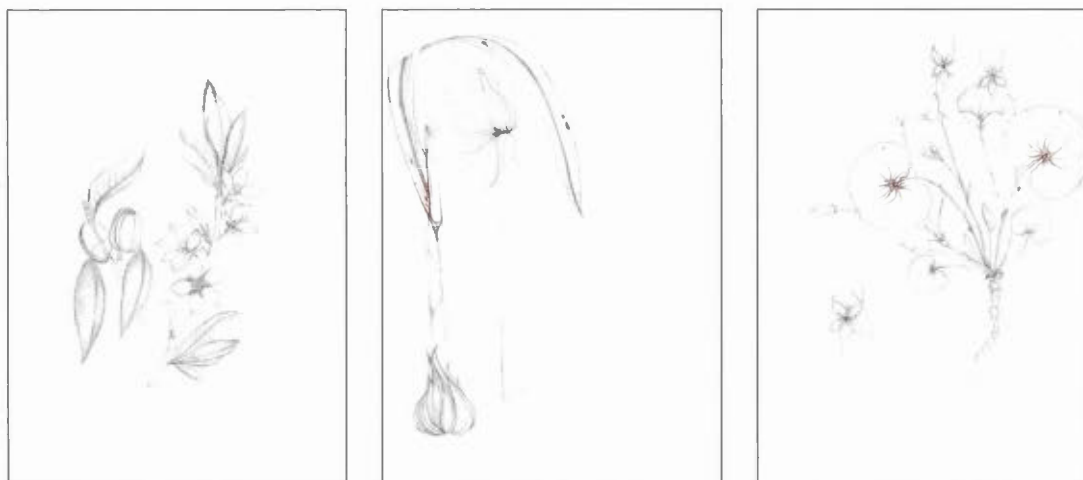


FIGURE 60 : AUDREE WILHELMY

Ces trois dessins se trouvent dans le premier tiers du roman, ils sont jumelés aux lettres que Constance Bloom (2^{ième} femme) écrit à son premier (défunt) mari à propos d'expériences phytologiques. L'élément le plus intéressant à observer dans l'analyse de ces esquisses concerne leur simplicité, et la neutralité de style qui les distinguent des centaines d'autres images réalisées au cours de la rédaction du roman. Délicates, discrètes et neutres, ces fleurs ne sont absolument pas représentatives de ma pratique graphique et se présente sous une forme plutôt impersonnelle. Inspirées par de véritables planches de botaniques et modifiées pour correspondre aux plantes inventées pour les besoins du récit, elles ne gardent aucune trace de ma propre pratique et, outre qu'elles sont manuscrites, elles ne mettent pas en péril ma pratique artistique, aussi je n'éprouve aucun sentiment de vulnérabilité à l'idée de leur publication.

Cette analyse de l'usage des images publiées ouvre la porte à une autre manière d'aborder la pratique graphique des écrivains. En effet, si – tel que le propose la typologie élaborée dans les premiers chapitres et illustrée ici – l'usage du dessin et de la photographie peut être envisagé selon l'état d'avancement du projet d'écriture afin,

notamment, de faciliter le travail du généticien de la littérature, l'étude de l'aspect visuel des images plutôt que de leur « fonctionnalité » en regard du texte auquel elles réfèrent peut également révéler des informations riches, qui permettent de mieux cerner l'univers personnel de l'écrivain et illustrer l'origine de certains enjeux fondamentaux de sa pratique en raison de ce qu'elles signalent sur les figures marquantes antérieures à sa pratique littéraire.

5.3 Esthétique graphique: l'image, toujours en amont du texte

L'analyse des dessins réalisés dans le cadre de la rédaction de *Les Sangs* permet de structurer les images et de les répartir non seulement dans les catégories typologiques élaborées aux premier et deuxième chapitres, mais également en fonction du moment de leur fabrication (*inventio, dispositio, elocutio, actio*). Par ailleurs, si la dimension purement utilitaire des dessins, aux différents moments de la genèse et de la rédaction du texte se décortique relativement facilement, cette classification n'est pertinente que dans l'optique d'une analyse approfondie du rôle de ces images dans l'élaboration de l'imaginaire littéraire singulier qui caractérise le roman. De fait, le style des images réalisées ici participe d'une esthétique globale dont l'importance, dans l'ouvrage achevé, est indéniable. Puisqu'il s'agit de réfléchir à l'antériorité de l'image sur le texte et de penser l'instauration d'une prose à la fois violente et pudique, l'étude des figures féminines s'avère particulièrement féconde, parce qu'elle révèle deux éléments fondamentaux : l'influence déterminante de l'imaginaire disneyen²²⁶ dans la période clé de l'enfance, d'une part, et, d'autre part, la prépondérance des autoportraits

²²⁶ Pour kitch qu'il paraisse, l'imaginaire disneyen demeure un objet artistique très contemporain, et il importe de souligner ici, avant d'entamer une analyse plus approfondie de l'imaginaire pictural de la franchise, que celle-ci a fait l'objet de nombreuses expositions de grande envergure – celle organisée conjointement par les Galeries nationales du Grand Palais de Paris et le Musée des Beaux Arts de Montréal, *Il était une fois Walt Disney*, qui s'est tenue en 2006-2007; ou celle présentée au MoMA de New York en 2013-2014, *Pixar, 25 ans d'animation*, pour ne citer que celles-là. Walt Disney s'est en outre révélé une source d'inspiration intarissable pour certains artistes des XX^e et XXI^e siècles (par exemple Roy Lichtenstein ou Ghada Amer).

involontaires, qui témoignent d'une projection dans les personnages antérieure à la rédaction de leur histoire à proprement parler.

5.3.1 Influence de l'esthétique disneyenne

L'une des entrées du journal de Mercredi Fougère, première narratrice du roman, s'ouvre ainsi :

Une histoire que je m'invente quand je suis enfant me revient en tête aujourd'hui. Je suis dans une forêt, poursuivie par des loups. Je fuis, ma jambe se coince entre des racines, je m'écorche la cheville, ma robe se déchire sur les épines des ronces. J'entends, tout près, les aboiements des loups, et je sens la chaleur de leur gueule grande ouverte sur leurs crocs. Je cours, cours, je tombe parfois, mais je me relève. À travers les sapins, plus haut dans la montagne, je distingue une lueur jaune et je me dirige vers cette lumière. J'arrive aux portes d'un château immense, les grilles sont hautes comme trois hommes, elles s'ouvrent par magie et se referment sur la gueule des loups qui grognent derrière moi. Quand je me retourne, ils ont disparu. J'avance, il fait noir et il neige, je ne ressens pas le froid (Wilhelmy, 2013:16).

Cet extrait a en fait été emprunté à un autre texte que j'avais rédigé dans le cadre d'un atelier d'écriture. La suite du récit initial allait comme suit :

Par terre, une rose très rouge et lumineuse appelle ma main. Je m'approche et tire sur le bouton, plonge le nez dans la fleur pour en découvrir le parfum. Aussitôt, le sol se dérobe sous moi, je suis prisonnière d'un trou qui se remplit de sable, j'appelle à l'aide, personne ne m'entend. Je pense mourir asphyxiée et tombe dans les pommes, incapable de respirer. Quand je me réveille, je suis nue, je ne peux pas bouger. Je suis enfermée dans un cube de cristal à travers lequel le monde me semble déformé. Exposée dans une salle bondée d'hommes, je suis immobile, livrée aux regards. Ce n'est pas un cauchemar, c'est une histoire que je me raconte en étant bien réveillée. C'est une histoire que je choisis, que je veux et que j'aime. J'ai cinq ans, six ans, je m'endors grâce à elle et, pendant des années, j'en crée des variations.

Pour comprendre l'extrait cité ci-dessus, il faut remonter à l'époque de mes premières passions cinématographiques : l'univers disneyen est le terreau dans lequel s'enracine ma pratique artistique. Je pense plus exactement à quelques scènes troublantes des

films de princesses, scènes où l'esthétique pudique de Walt Disney ne diminue en rien la brutalité du contenu narratif, l'amplifiant au contraire : les crocs terribles des loups pourchassant Belle (1991); Blanche-Neige (1937), à la merci de son prince, prisonnière de son cercueil de verre; Jasmine (1992), suffoquant dans un sablier où le cruel Jafar la tient captive; le regard concupiscent de Claude Frollo sur Esméralda, pendant la fête des fous (1996). La charge érotique de ces scènes, qui toutes se retrouvent dans l'extrait cité précédemment, demeure certes discutable pour un adulte rationnel et assailli, de toutes parts, par des références sexuelles beaucoup plus explicites que celles-ci, mais pour l'enfant très sage que j'étais, ces quelques séquences cinématographiques étaient palpitantes : l'alliance entre une sexualité pudique, à peine suggérée – peut-être parfois même imaginée –, et la vulnérabilité des femmes (en lutte perpétuelle contre un « méchant ») me fascinaient vivement²²⁷.

Nous pourrions revenir ici sur les études de M'Uzan, et sur sa théorie concernant les mécanismes mis en place pour résoudre les blessures narcissiques dans l'enfance. Tout porte à croire que le dessin a été, dès mon plus jeune âge, une forme de réparation des conflits que j'entretenais avec le réel. Comme je ne crois pas

²²⁷ Dans un essai à paraître au *Quartanier* (2016), j'explique plus en détail le lien entre pulsion et conte, de même que l'impact des transformations infligées aux textes initiaux par Disney : « Excessivement codifié, le conte se caractérise par sa nature prévisible et redondante. Entendues – ou visionnées – en boucle par les petits, les histoires disparaissent, et leurs intrigues elles-mêmes deviennent bientôt un canevas blanc sur lequel l'enfant peut peindre à sa guise, en ne choisissant que certaines images précises (celles où l'ogre égorge ses propres filles, celle où la princesse retire la peau d'âne qui masquait sa robe couleur de Temps : peu importe) qui deviennent les piliers de son univers fantasmatique. En dépit de sa violence intrinsèque, le conte se distingue par l'absence de questionnement de ses personnages, qui ne s'étonnent pas de leurs aventures, n'ont aucune intériorité et font bien peu de cas de la sauvagerie et de la cruauté auxquelles ils sont confrontés. Par sa simplicité, ce type de fiction s'adresse directement à l'inconscient; sa compréhension est instinctive, comme si avant même d'avoir entendu une seule histoire, nous les connaissions déjà toutes. Peut-être que le fantasme précède le conte : on peut facilement imaginer qu'au fil des récitations, la fiction s'est construite et transformée pour répondre aux besoins pulsionnels des enfants. Jean Bellemine-Noël (1983) qualifie les contes de "prêt-à-porter" du fantasme, parce qu'ils peuvent s'ajuster à l'inconscient de chacun²²⁷. Celui qui les entend les reçoit comme des histoires récitées expressément pour lui, alors qu'elles s'adressent, au fond, à l'ensemble d'une collectivité donnée. Or Disney, en mettant des visages sur les coquilles vides des personnages merveilleux classiques et en purgeant leur histoire des excès de violence, transforme le message véhiculé par les textes ancestraux. L'exutoire qu'est le conte se transforme, tandis que les pulsions, elles, demeurent inchangées. Cela n'empêche pas pour autant les enfants de fantasmer. »

particulièrement à l'autopsychanalyse et que je ne cherche pas à me livrer à cet exercice interprétatif ici, je réfléchirai aux traces concrètes que l'univers des dessins animés a laissées dans ma pratique graphique et littéraire.

5.3.1.1 *How to draw...*

Obnubilée par ces scènes que mon imagination de petite fille avait déformées, j'ai appris à dessiner grâce aux livres «How to draw» de Disney, dans lesquels on explique, étape par étape, la manière de reproduire les personnages des dessins animés les plus populaires. À dix ans, je savais dessiner Belle et Arielle, Blanche Neige, Aurore, Esméralda, Cendrillon et quelques autres. Je ne connaissais rien de la représentation graphique des personnages masculins, des méchants ou des animaux. Ils ne m'intéressaient pas. Je dessinais pour rêver, en m'imaginant être l'une ou l'autre de ces princesses.



FIGURE 61 : WALT DISNEY CO.

Certes, j'entretenais un rapport pervers à ces personnages : les scènes que j'aimais étaient systématiquement celles où les femmes se trouvaient impuissantes, soumises aux aléas de leur destin de princesse ou à la merci d'un vilain machiavélique. Le reste des films m'intéressait assez peu. En dessinant, ce sont à ces séquences que je pensais, et le fait de reproduire les traits de leur protagoniste me plongeait dans un état de rêverie inconsciente, propice aux fantasmes enfantins. Une explication de cet état se trouve peut-être dans l'ouvrage *Les contes et leurs fantasmes*, dans lequel Jean Bellemin-Noël réfléchit à l'espace du conte dans la vie libidinale des enfants :

Si l'enfant est plus grand, s'il lit par lui-même un recueil illustré ou qu'il écoute le disque d'un récitant, les activités auxquelles il se livre ensuite baignent dans une sorte de rêvassement qui n'est ni la péjorative rêvasserie qu'on tient pour un alibi à la paresse, ni la rêverie en forme à laquelle on se consacre corps et biens de propos délibéré; appelons rêvassement, pour le coup, une modalité

d'être où les fantasmes coulent à fleur de peau pendant qu'on s'occupe à jouer, comme le sang lorsqu'on rougit. Quoi qu'il fasse, sans trop le savoir (comme on dit bien), l'enfant continue à dialoguer avec la fée, il est le Petit Poucet, Cendrillon, il est, naturellement, le loup et la sorcière, il s'égare dans les galeries d'une montagne, d'un palais, d'une forêt, à la dérive dans un paysage étrange et familier... (Bellemin-Noël, 1983:13)

Il me semble que c'est précisément ce qui arrivait quand je dessinais les princesses. Je plongeais dans cet état de « rêvassement » qui, au départ, était associé à l'écoute des films disneyens, mais qui, à partir de dix ans, s'est progressivement restreint aux moments de dessin. Enfant, quand je dessinais, je devenais le personnage que je prenais le temps de tracer. En maîtrisant les traits de Belle ou d'Ariel, c'était ma vie que je rêvais. J'apprenais mon visage et les formes de mes yeux, de ma bouche, j'apprenais mes cheveux, mon corps, et même mon caractère, *qui je suis*, en apprenant à dessiner ces femmes que j'investissais tout entières.

Ce rôle introspectif du langage pictural n'a rien perdu de son efficacité avec le temps: le dessin, sans être nécessairement lié au fantasme, est toujours un médium opportun pour faire surgir des idées enfouies, d'où son abondant usage dans la période d'*inventio* de mes romans. Par ailleurs, l'accès direct qu'offre l'image à la partie inconsciente de ma propre psyché n'est pas le seul héritage qui subsiste de l'époque fondatrice des princesses : les traces techniques de ce premier apprentissage du dessin influencent toujours ma pratique graphique, et les traits des filles de Disney (grands yeux, cou long, chevelure abondante) demeurent – transformés, certes, mais toujours dominants – à l'intérieur des portraits que je réalise encore aujourd'hui.

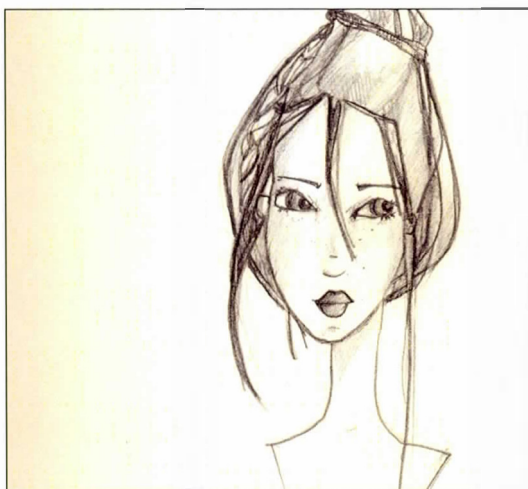


FIGURE 62 : AUDRÉE WILHELMY



FIGURE 63 : WALT DISNEY CO.

5.3.1.2 *Vestiges disneyens*

S'il peut sembler anecdotique de prime abord, ce legs disneyen rejoint plusieurs enjeux narratifs liés, notamment, à la pudeur avec laquelle les scènes érotiques de *Les Sangs* sont dépeintes, et à l'aspect « léché » de certains passages. Cela explique peut-être également ce que certains ont reproché au roman à savoir

[l']adéquation un peu poussée entre la personnalité des femmes & leur apparence physique (celle qui est grosse est aussi négligée & paresseuse; celle dont le corps est solide, dur, est aussi celle dont le caractère est tout en fermeté) (Panneton, 2014:s.p.).

De fait, cette parité presque médiévale entre apparence et tempérament représente l'un des principaux vestiges de l'ascendant disneyen sur ma pratique et il semble que je n'aie pas eu le recul nécessaire, en cours de rédaction, pour la remarquer.

Ainsi, malgré une lutte de tous les instants pour contrer cette influence enfantine et ancrer le discours des protagonistes de *Les Sangs* dans un réel hypothétique (le leur), l'ambiance générale – floue, plus près du conte que du roman réaliste – et la

physionomie même des personnages mis en scène suggèrent toujours une esthétique propre aux films de Walt Disney²²⁸.

5.3.1.3 *Opposition à l'édulcoration disneyenne*

Il importe en outre de préciser que le travail de complexification des contes sur lequel repose l'ensemble de ma pratique littéraire trouve également naissance dans ce rapport à l'imaginaire disneyen. Le 13 mai 2014, sur mon site Web, je relatais l'anecdote suivante :

En 1996, j'ai 11 ans. Mon existence cinématographique se résume à *La belle et la bête* et au *Roi lion*. Cette année-là, ma mère nous amène voir *Le Bossu de Notre-Dame*. La sortie à elle seule est tout un événement; le film en est un autre. Je suis hypnotisée par la puissance séductrice d'Esméralda et le désir destructeur qu'on prête au vilain Claude Frollo. Mes sœurs trouvent le film ennuyant, ce qui accroît considérablement son intérêt. Sitôt qu'il est disponible en cassette, je l'écoute en boucle, seule. Je dessine Esméralda sans arrêt. Mon ravissement me trouble. J'en parle à ma mère. Elle dit que l'histoire est inspirée d'un roman. À douze ans, je lis *Notre-Dame de Paris* deux fois. Je suis une bonne lectrice, mais ce livre-là est nettement au-dessus de mes capacités littéraires. Je le lis quand même. Deux fois. Aussitôt, je tombe sous le charme du Claude Frollo d'Hugo, je ne peux pas croire qu'on en ait fait un être unidimensionnel, violent, pervers et méchant dans le dessin animé. Pour la première fois, Disney me déçoit. Cela ressemble au moment où j'ai cessé de croire au Père Noël. Toutes les failles de l'histoire m'apparaissent d'un coup, et je me demande comment on a pu me faire ça, comment Disney a pu me faire croire que le personnage de Claude Frollo était exclusivement malveillant et condamnable.

Cette première confrontation entre la littérature et l'univers lénifiant que propose Disney s'est avérée fondamentale dans mon parcours d'écriture : elle représente le moment où l'univocité des contes pour enfants (qu'ils soient traditionnels ou inventés à partir des grands romans de la littérature) m'a frappée et m'est apparue comme une limite narrative. Ma démarche littéraire est l'exact opposé de ce qui est

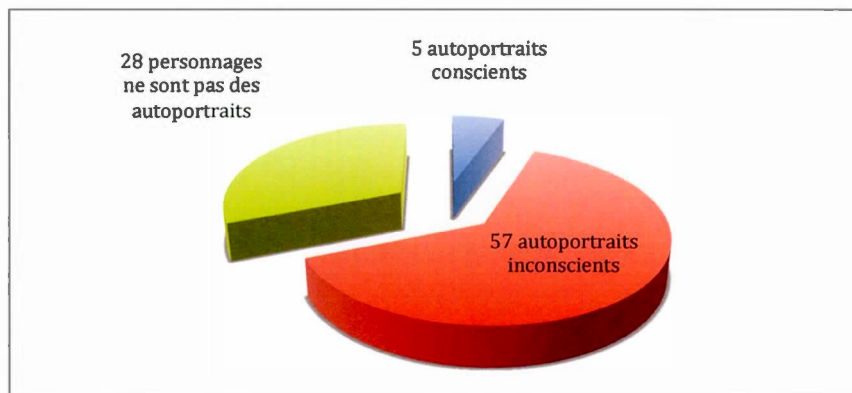
²²⁸ L'éditeur a d'ailleurs dit, lors de la présentation du roman aux libraires, que pour comprendre le style de *Les Sœurs*, il fallait s'imaginer que « Sade et Walt Disney avaient écrit un roman à quatre mains ».

arrivé avec l'adaptation du roman d'Hugo en un film « pour toute la famille ». On assiste, avec *Le Bossu de Notre Dame* (1996), à l'assainissement, la purification et l'extrême simplification d'un récit initialement vaste et complexe. J'ai cherché, avec *Les Sangs*, à amener le conte de *Barbe Bleue* plus loin, à mettre ses personnages au service du romanesque pour en faire un texte problématique et moralement ambigu.

5.3.2 *Autoportrait et représentation littéraire de soi*

Le second élément qui caractérise les figures féminines dessinées dans le cadre de la rédaction du roman tient à la ressemblance qu'ont toutes ces femmes entre elles, d'abord, et avec moi, dans un deuxième temps. Statistiquement, plus de 68 % des représentations picturales de personnages incluses dans les dossiers de *Les Sangs* peuvent être classées dans la catégorie des autoportraits, dont la grande majorité se révèle être des autoportraits inconscients, c'est-à-dire qu'ils ont été réalisés sans que mon intention soit de produire une figure qui me ressemble.

TABLEAU 11 : DESSINS DE PERSONNAGES DANS *LES SANGS*



De fait, la ressemblance physique de ces femmes, entre elles et avec moi, est un réflexe involontaire, un geste pulsionnel incontrôlé, qui date sans doute de cette époque où je dessinais les princesses de Disney en m'imaginant être elles. Même chez les femmes qui me ressemblent le moins, on retrouve certains traits qui rappellent mon corps ou mon visage. Bien que j'aie du mal à déterminer les origines de ce

besoin d'autoreprésentation, je sais qu'il est nécessaire : lorsque les femmes que je dessine pour mes romans ne me ressemblent pas, ou elles ne me disent rien et sont rapidement mise à l'écart, ou elles deviennent monstrueuses²²⁹.

Il y a, dans cette étape de la rédaction, quelque chose qui rappelle la maternité. Certes, cette métaphore est un lieu commun des discours d'auteurs; pourtant la mise au monde d'un être à la fois prolongement de soi et individu à part entière est la seule analogie qui convienne pour expliquer le moment de la conception de mes protagonistes. À travers les premières esquisses liées à un projet littéraire, le personnage à venir adopte une forme qui me ressemble, mais qui, à mes yeux, n'est déjà plus moi tout à fait. Comme chez un enfant, certains de ses traits sont toujours les miens, mais d'autres lui sont propres, et cette alliance entre ressemblance et différence permet d'élaborer un être qui soit à la fois suffisamment près de mon tempérament pour que je puisse m'y identifier en écrivant et suffisamment distant pour que je puisse lui attribuer un caractère singulier. Une fois la mise au monde pictural des personnages achevés, c'est dans l'écriture que ceux-ci acquièrent leur langage et leur tempérament propres. Les tests de voix, ces courts passages – un paragraphe, une page – que je travaille et retravaille pendant plusieurs jours afin d'arriver à un ton qui s'accorde à l'image que je me fais du personnage, prolongent le travail iconographique et contribuent à l'émancipation des figures que j'ai d'abord dessinées. C'est généralement lorsque je parviens à nommer le personnage que le processus d'écriture romanesque se met en branle : à cette étape, les personnalités sont suffisamment affirmées pour qu'il ne reste plus grand-chose de l'autoportrait inconscient qui a d'abord servi à la naissance du protagoniste, et le travail littéraire à proprement parler peut alors commencer.

²²⁹ C'est le cas du personnage de Grumme, la sorcière d'Oss, dont les représentations graphiques, très différentes des portraits de jeunes femmes que je dessine habituellement, ont mené à la création d'une femme ignoble.

Le cas des femmes de FBR repose entièrement sur cet équilibre précaire entre autoportrait et singularisation, puisque plusieurs incarnent un trait particulier de ma personne et l'exacerbent, le poussent plus loin : le rapport que Mercredi entretient avec la fiction et son besoin de fantasmer les éléments de sa vie m'appartiennent, tout comme la détermination malade d'Abigaëlle à atteindre la perfection dans son art; je me suis efforcée de revivre des moments de grande colère afin d'écrire la lettre de Frida-Oum, j'ai exploité ma curiosité pour la violence en rédigeant le journal de Phélie, puis j'ai amplifié mon côté narcissique et mon rapport aux contes pour créer Lottä. Les deux seules narratrices qui se distinguent entièrement de moi sont Constance et Marie. Il est d'ailleurs intéressant d'observer qu'on ne trouve aucune trace graphique de celles-ci dans mes carnets. Dans le premier cas, l'incapacité de produire un portrait du personnage a été contrée par la réalisation des trois fleurs qui se trouvent dans l'ouvrage publié. Dans le deuxième cas, le manque de temps (Marie a entièrement été réécrite quelques semaines avant la publication) a modifié ma manière de travailler, mais cela n'a pas soulevé de problème particulier puisqu'à ce moment, le projet était suffisamment solide et précis pour que je ne dépende pas de l'image pour élaborer une voix narrative précise.

5.3.2.1 *L'autoportrait inconscient et les écrivains*

Les études de critique génétique examinées dans le premier chapitre de la thèse révèlent que le réflexe de se dessiner soi-même sans le savoir est un phénomène fréquent, particulièrement chez les écrivains qui emploient l'image de recherche pour construire leur intrigue. Une analyse approfondie des dessins de Dostoïevski amène notamment Konstantin Barsht à signaler, à propos du visage tracé au centre du plan que l'écrivain fait de son roman *Crime et châtiment* :

Il faut également prêter attention à l'aspect d'autoportrait, involontaire et tout à fait naturel, de ce dessin qui rappelle de façon frappante le visage de Dostoïevski lui-même, au moment où il termine l'école d'ingénieur, c'est-à-dire à l'âge de vingt-trois ans, celui de Raskolnikov. Deux autres esquisses du même

visage, que l'écrivain effectua au cours de son travail, confirment la ressemblance avec le célèbre portrait de Dostoïevski par Troustovski. (Barsht, 2007:s.p.)



FIGURE 64 : FIODOR
DOSTOÏEVSKI

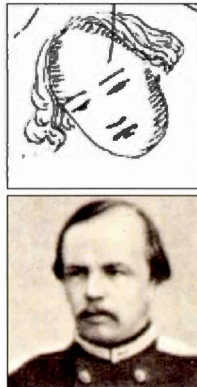


FIGURE 65 : PHOTOGRAPHIE
ANONYME

Dostoïevski n'est évidemment pas le seul à se livrer à cette pratique. Dans son article « Topographie de l'autoportrait griffonné », Claire Busatarret, relève une pratique semblable chez nombre d'auteurs²³⁰, et explique:

L'emplacement de l'autoportrait [...] met en évidence des enjeux concernant la relation entre les instances de scripteur, d'écrivain et d'auteur : il inscrit un processus plus ou moins explicite d'accès du scripteur au statut d'auteur (passer de « artless » à « artist »), processus souvent représenté dans les lettres sous forme d'une scène d'écriture impromptue dont il serait intéressant d'explorer la dimension performative. Dans le brouillon ou le journal, plus nettement que dans la lettre, l'instauration d'une identité auctoriale semble devoir passer par cet acte graphique qui consiste, pour en revenir à l'image pertinente qu'en donne *Finnegans Wake*, à griffonner (« stipple endlessly ») ses propres traits (« poor traits ») en un lieu – marges (« all over up and down the four margins ») ou cœur de la page. (Bustarret, 2011:158)

²³⁰ Elle analyse notamment les autoportraits griffonnés de Tolstoï, Saint-Exupéry, Desnos, Alain-Fournier, Balsac, Tzara, Mauriac, Péric, Stendhal, Valéry, Paulhan, Delahaye, Verlaine, Carrington, Tardieu, Audiberti, Pouchkine, Brontë et, évidemment, Artaud.

Le processus de l'autoreprésentation n'est donc pas un cas isolé, et les auteurs qui emploient des dessins de recherche semblent particulièrement prédisposés à la pratique de l'autoportrait. Il serait d'ailleurs intéressant, dans cette optique de vérifier si cette pratique permet aux auteurs – comme dans *Les Sangs* ou pour Dostoïevski – l'extériorisation d'une intrigue d'abord vécue intérieurement.

5.3.3 *Pour une pensée littéraire de l'image*

L'analyse approfondie des images ayant permis la rédaction du roman *Les Sangs* témoigne non seulement de l'importance à accorder aux fonctions qu'a rempli l'image dans le processus rédactionnel d'une œuvre littéraire donnée, mais bien à l'apparence de ces images, à leur esthétique, qui, souvent, informe sur l'univers narratif du texte, et participe de son esthétique, de sa texture. Certes, les textes portent en eux les traces de l'univers personnel de l'auteur, mais l'étude approfondie des images qui ont orienté leur rédaction permet de comprendre comment cet univers personnel s'est formé et, plus largement, elle permet de percevoir pour quelles raisons l'ouvrage parvient à rejoindre un lectorat donné. Comme la Russie fantasmée de Perrine Leblanc, l'univers disneyen vient convoquer des images qui ne m'appartiennent pas seulement, mais rejoignent l'imaginaire de plusieurs générations de lecteurs. En omettant de remonter jusqu'à ces sources, que l'on ne distingue explicitement que dans les œuvres picturales utilisées en cours de rédaction, les chercheurs passent à côté de certains des mécanismes les plus puissants de l'efficacité littéraire, se privant par le même temps d'un outil de compréhension indispensable à l'analyse rigoureuse de l'univers personnel d'un auteur.

6 CONCLUSION

6.1 Manifeste en faveur de la recherche-création

La recherche-création en milieu universitaire n'a généralement pas bonne presse. Au Québec, l'espace occupé par la création littéraire au sein des établissements universitaires varie considérablement d'une institution à l'autre. Si la place qu'on accorde à cette discipline dans certaines universités de régions (notamment à Sherbrooke, Rimouski, Trois-Rivières) et à Québec (Université Laval) va croissant, une résistance demeure à Montréal, où, par exemple, aucun département d'études littéraires ne propose de doctorat officiel en création. Certes, à l'UQAM, la place d'un tel doctorat demeure sujet de débat (il est, paraît-il, possible de faire une thèse en recherche-création au sein du Département d'études littéraires, mais cette option n'est pas officiellement reconnue ni publicis  e²³¹) et cette absence est compensée par le programme facultaire de doctorat en études et pratique des arts; cependant, McGill, l'Université de Montréal et Concordia n'offrent aucune option de recherche-création au troisième cycle.   videmment, il n'est pas nécessaire que toutes les universités se spécialisent dans les mêmes domaines²³² et le problème du doctorat en création est peut-être un faux problème. Il signale malgré tout le scepticisme général à l'endroit de la recherche-création à l'université.

²³¹ Voir la page officielle du Doctorat en études littéraires de l'Université du Québec    Montréal, à l'URL : <http://www.etudier.uqam.ca/programme?code=3750>.

Si, sur la page de présentation du doctorat, il est mentionné que « Il a également comme objectif de faire avancer la réflexion sur le processus créateur par l'examen des interactions entre les pratiques littéraires et les théories contemporaines de la création. » (<http://www.litterature.uqam.ca/pages/3cycle.asp>), cela ne suggère que de manière bien vague la possibilité de soumettre une thèse création.

²³² Pendant longtemps il fut même nécessaire que les universités proposent des programmes différents les unes des autres, pour que ceux-ci soient acceptés par le ministère de l'  ducation.

Lorsque l'on parle de recherche-création au deuxième ou au troisième cycles universitaires, on aborde généralement la pédagogie du talent, c'est-à-dire qu'on interroge les limites inhérentes à l'enseignement de l'écriture littéraire. S'il n'y a pas de recette miracle pour écrire un bon roman, si l'art littéraire repose sur la singularité de l'auteur, «   crire bien » s'apprend-il? Quels sont les aspects qui relèvent des compétences individuelles de l'étudiant? Quels sont ceux qui s'enseignent, se pratiquent, se d  veloppent²³³?

Ces interrogations sont pertinentes si on aborde la question selon l'angle de la création uniquement et si on souhaite déterminer la pertinence de l'Université comme lieu de formation d'artistes²³⁴ et d'écrivains de talent, mais elles laissent de côté d'autres aspects de la recherche-création, à commencer par la deuxième moitié du problème, c'est-à-dire la recherche à proprement parler. Comme l'illustrent Pierre Gosselin et   ric Le Coguiec dans leur ouvrage *La recherche-création*²³⁵ (2006), le modèle qui pose la production artistique au centre des études doctorales tend à promouvoir une vision archa  ique de la recherche-création, en faisant de la partie « recherche » la seule analyse méthodologique de la démarche artistique à l'origine de l'œuvre du chercheur-cr  ateur²³⁶.

²³³ Alain Beaulieu, directeur du programme de création littéraire à l'Université Laval, suggère une piste de réponse en affirmant que « le créateur travaille à partir de deux matériaux de base, soit son expérience sensible et particulière de l'existence et son savoir-faire, selon le média qu'il utilise (pour les littéraires, il s'agit de la maîtrise de la langue) » (Beaulieu, 2010:74) Nous pr  ciserions pour notre part que c'est principalement le deuxième matériau, celui de la forme, de la *voix*, qui gagne à la fréquentation des lecteurs compétents que l'on retrouve en milieu universitaire

²³⁴ Le cas de la création littéraire est nettement plus problématique que ceux des arts visuels, de la musique ou du théâtre. Les écoles des beaux-arts et les conservatoires ont, bien avant l'arrivée des arts pratiques à l'Université, ouvert le chemin pour ses formes artistiques, tandis que l'écriture littéraire n'est devenue l'objet d'une discipline que bien plus tard, après l'émergence des universités publiques et la création du réseau de l'UQ.

²³⁵ Titre abrégé. Titre complet: *La recherche-création*; pour une compréhension de la recherche en pratique artistique.

²³⁶ « Le contexte universitaire doublé des croisements interdisciplinaires a favorisé l'émergence d'éléments de méthodologie et le besoin de réfléchir à ce qui contribue à la démarche créatrice. En effet, les collaborations et la

Pendant longtemps, on a eu tendance à comprendre que cette contribution prenait la forme de réalisations artistiques. Ce faisant, on a été porté à laisser à d'autres le discours sur l'art et sur sa pratique, notamment aux philosophes et aux théoriciens des domaines de l'esthétique et de l'histoire de l'art. (Gosselin & Le Coguiec, 2006:2)

Cette manière réductrice de considérer les choses fait pourtant fi des avancées concrètes qu'ont permis les thèses en recherche-création dans des domaines aussi variés que les sciences cognitives²³⁷, la pédagogie²³⁸, les sciences humaines²³⁹ et sociales²⁴⁰, la psychologie²⁴¹, la physique²⁴², l'ingénierie²⁴³, la biologie²⁴⁴, la santé²⁴⁵ cela sans parler des domaines plus attendus comme l'histoire de l'art²⁴⁶, la

rencontre de domaines différents que l'on cherche à pénétrer ou à partager obligent à préciser les étapes et les articulations de la démarche. » (Poissant, 2006:IX)

²³⁷ Voir par exemple la thèse de Janice Flood (UQAM, 2003), *La sensation de présence à travers la forme et la surface des créations en deux ou en trois dimensions: évocation des mouvements entre différents états de conscience altérés*.

²³⁸ Voir par exemple la thèse de Christine Faucher (UQAM, 2013), *Pratiques culturelles d'élèves de la troisième secondaire dans le cyberspace, jonctions avec la classe d'art*; ou celle de Christine Larocque (2015) *Pour une didactique des arts médiatiques au secondaire*.

²³⁹ Voir par exemple la thèse de Véronique Borbœn (UQAM, 2014), *Lecture de la mode et du vêtement dans le portrait photographique québécoise au 19^e siècle (1860-1914)*.

²⁴⁰ Voir par exemple la thèse de Joëlle Tremblay (UQAM, 2013), *L'art qui relie. Un modèle de pratique artistique avec la communauté : principes et actes*; ou celle de Marie-Josée Plouffe (UQAM, 2011) *La pratique théâtrale des personnes « handicapées » au Québec*.

²⁴¹ Voir par exemple la thèse de Patricia Gauvin (UQAM, 2011), *Les effets de la contamination d'un milieu de travail par une intervention artistique*.

²⁴² Voir par exemple la thèse de Marc Boucher (UQAM, 2002), *De la rencontre, à la scène, du corps dansant et de l'image-mouvement projetée : vers la synesthésie cinétique*; ou celle de Ricardo L. Dal Farra (UQAM, 2006) *Un voyage du son par les fils électroacoustiques. L'art et les nouvelles technologies en Amérique latine*.

²⁴³ Voir par exemple la thèse de Jean Dubois (UQAM, 2010), *Les errances de l'écho : la création d'un miroir interactif et ses fondements artistiques*.

²⁴⁴ Voir par exemple la thèse de François Joseph Lapointe (UQAM, 2015), *La choréogénétique ou l'art de faire danser l'ADN*.

²⁴⁵ Voir par exemple la thèse de Martyne Tremblay (UQAM, 2011), *Représentations de la santé et rapports au corps d'étudiants préprofessionnels en danse contemporaine*.

²⁴⁶ Voir par exemple la thèse de Josette Trépanier (UQAM, 2003), *L'esthétique du banal : pratiques artistiques issues de la quotidienneté au XX^e siècle en arts visuels et en art dramatique*; ou celle de Christine Palmieri (UQAM, 2002), *Plasticité du vide : le néant compulsif dans l'œuvre d'art*.

philosophie²⁴⁷, les études littéraires²⁴⁸, etc. Nous nous rangeons donc derrière une approche plus complémentaire de la recherche et de la création, comme le suggère Louise Poissant lorsqu'elle affirme que l'une et l'autre interagissent : « dans un mouvement d'interpénétration continu se servant l'une et l'autre de levain. La recherche nourrit la création, qui à son tour fait monter la recherche. » (Poissant, 2006:IX)

Le balancier entre la pensée artistique et la pensée scientifique permet en effet de nourrir les deux parts du travail universitaire, et il nous semble que la recherche-crédation est non seulement une voie légitime de la recherche universitaire, mais également la voie la plus indiquée pour l'introduction d'idées novatrices dans des domaines généralement fermement délimité. L'approche pluridisciplinaire favorisée par ce type de démarche permet d'ouvrir de nouveaux horizons de recherches et constitue l'un des renouveaux intellectuels les plus prometteurs des dernières décennies.

6.2 Les sangs et L'image en amont du texte littéraire

C'est de ce mouvement qu'est né le projet de thèse présenté ici. Si le rapport entre recherche et création est un peu singulier en l'occurrence, car la rédaction du roman *Les Sangs* et celle de la partie portant sur *L'image en amont du texte littéraire* ont été accomplies en deux temps distincts, les lectures théoriques, entre autres celles concernant les dessins d'écrivain, de même que celles entourant les processus rédactionnels à proprement parler (je pense entre autres aux analyses de Deleuze, sur Sacher-Masoch, de Bellemin-Noël, sur *Les contes et leurs fantasmes*, ainsi que celle de Bataille, sur l'*Érotisme*), ont grandement nourri la rédaction de mon roman. Par

²⁴⁷ Voir par exemple la thèse de Philippe Boissonnet (UQAM, 2013), *L'Évanescence des image holographiques comme principe métaphorique de l'instabilité de l'image contemporaine du monde*.

²⁴⁸ Voir par exemple la thèse de Julie Châteauvert (UQAM, 2014), *Poétique du mouvement : ce que les langues signées font à la littérature*.

ailleurs, jamais, sans la création du roman *Les Sangs* et sans une analyse approfondie de ma démarche rédactionnelle, ne me serait venue à l'esprit l'idée d'étudier la fonction de l'image dans les processus d'écriture des écrivains québécois contemporains. C'est d'abord les problèmes posés par ma propre pratique, comme en témoigne l'analyse menée au chapitre V, qui ont suscité mon intérêt pour la démarche rédactionnelle d'autres auteurs et pour la place de l'image dans cette démarche.

Cette curiosité, née d'une pratique artistique qui primait d'abord sur la recherche, a permis des avancées indéniables dans le domaine de l'analyse des manuscrits littéraires, d'abord par l'élaboration de la typologie des images d'écrivains présentée en chapitre II. La construction d'une nomenclature précise permettant d'identifier rapidement le rapport fonctionnel unissant texte et image s'avère un outil nécessaire pour mener plus loin la recherche en critique génétique.

Par ailleurs, la superposition des données rassemblées dans ce chapitre à celles récoltées dans les chapitres suivants permet de dégager de nombreux éléments qui définissent le rôle de l'image, d'une époque à l'autre. D'abord, à l'ère du numérique l'accès simplifié à l'ensemble des productions artistiques – de tout temps et de toutes origines confondus – transforme nécessairement le rapport que les écrivains entretiennent avec le langage non verbal. Désormais contraints de prendre en compte l'image dans leurs publications numériques (les blogues, particulièrement) et dans la construction de leur identité auctoriale, assaillis de toutes parts par des photographies insignifiantes (photos de chats, *duckfaces*, *selfies*, et autres fléaux picturaux numériques), les écrivains contemporains sont quotidiennement confrontés à des milliers d'images qui finissent par former un paysage visuel à la fois plus prégnant et plus vide que celui qui entourait les écrivains d'autres époques.

En outre, si elle contribue à l'envahissement de l'espace créatif par des éléments visuels inanes, cette multiplication des images a également des avantages indéniables,

dont celui de l'accessibilité, qui se traduit par une utilisation plus fréquente, quoique moins régulière, de l'image dans le processus rédactionnel des auteurs contemporains. Alors que chez les auteurs étudiés par les généticiens, l'image était partie prenante d'un processus et que son usage était, d'ordre général, cohérent d'un ouvrage à l'autre – Zola, par exemple, a utilisé les notes graphiques pour toute la série des Rougon-Macquart, non pour deux ou trois tomes uniquement – l'auteur contemporain sollicite ou non l'image en fonction des problèmes rencontrés pendant l'écriture ou selon les objectifs propres à chaque projet. De fait, si l'image est utilisée dans le cadre de tous les projets d'écriture chez 31,91 %²⁴⁹ des écrivains qui ont répondu au sondage quantitatif présenté au chapitre III, cela signifie également que près de 70 % des auteurs l'emploient de façon irrégulière, d'un projet à l'autre. (Il serait, en ce sens, particulièrement intéressant de prolonger l'étude sociologique de l'usage de l'image en tentant de discerner qui, des poètes, romanciers, essayistes et dramaturges, emploient quel type d'images. Il paraît probable que les écrivains de récits narratifs soient plus enclins à employer la note graphique, par exemple, tandis que les poètes utilisent plutôt des images de recherche, mais cette hypothèse demande encore à être vérifiée.) D'autre part, les observations assemblées dans cette thèse suggèrent que la note graphique a pris le dessus sur l'image de recherche avec l'arrivée du Web et des ordinateurs personnels, mais que cette dernière demeure plus importante chez les auteurs qui écrivent à la main.

La prégnance de l'image dans la démarche littéraire d'un auteur et les informations que les notations visuelles peuvent révéler de sa pratique rédactionnelle semblent donc partiellement liées à leur mode d'acquisition/de production. Les dessins d'écrivains étudiés par les généticiens – qui se concentrent sur les traces autographes – sont, au fond, ceux qui sont le plus à même de donner accès à l'imaginaire littéraire

²⁴⁹ 30/94 personnes sondées.

de leur auteur. Nous avons vu, entre autres par l'analyse des dessins ayant permis la rédaction de *Les sangs*, qu'une analyse détaillée des images autographes offre des pistes essentielles pour appréhender non seulement la démarche rédactionnelle d'un écrivain, mais également ses origines et ses fondements.

Car il appert que notre hypothèse de départ, à savoir l'antériorité de l'image sur le texte dans le processus rédactionnel des œuvres littéraires, est avérée, et que c'est dans cette antériorité-là que se construit l'essentiel de l'univers de l'auteur. Non seulement les différentes théories littéraires modernes de l'impulsion créatrice – anthropologie, psychanalyse, sociocritique, etc. – font de la représentation visuelle la forme primitive du texte; les études en critiques génétiques et l'analyse sociologique de la démarche artistique des écrivains québécois contemporains présentent également l'image comme instigatrice d'idées. Les cas de Perrine Leblanc, Élise Turcotte et Marc Séguin en sont l'exemple probant.

6.3 Les études pluridisciplinaires : le champ de tous les possibles

Notre étude présente par ailleurs certaines limites, qu'il importe de souligner. Par exemple, l'analyse statistique de la production graphique des écrivains de deux périodes historiques et espaces donnés (comme Paris à la fin du XIX^e siècle et le Québec, au début du XXI^e) serait nécessaire pour comparer plus en détail la progression du rôle de l'image dans le temps et l'espace. Si se concentrer, comme cela a été fait dans le chapitre III, sur le témoignage direct des acteurs du champ de production apporte des avantages indéniables – portrait d'ensemble d'une population écrivaine donnée, accès privilégié au processus rédactionnel des auteurs, possibilité de préciser certains éléments de la pensée grâce des questions directes –, cela diminue néanmoins la mise à distance de l'objet étudié. Pour cela, la critique génétique constitue le pendant idéal à une démarche orientée par la sociologie de la création. Ainsi, à partir de la typologie des images d'écrivains proposée dans le chapitre II, les généticiens de la littérature pourraient mener des enquêtes entièrement différentes de

celle proposée ici, orientées sur les traces graphiques plutôt que sur les propos des auteurs, et dégager, comme cela a été fait dans les chapitres IV et V, les éléments visuels qui témoignent de la construction d'un imaginaire singulier, traduit en langage verbal par le biais de l'écriture littéraire. Le rôle de l'image chez les auteurs étudiés se trouverait alors mieux défini, et cette démarche, axée sur les manuscrits, ouvrirait la voie aux analyses des réseaux sémiotiques qui unissent langage verbal et langage non verbal au fur et à mesure qu'une idée littéraire apparaît et se déploie.

D'autre part, les dessins d'écrivains inclus dans les manuscrits étudiés par les généticiens révèlent une part de l'intimité de leur auteur, et proposent un accès direct à son imaginaire créatif. Or s'il est possible de remonter le fil de quelques clichés empruntés à un photographe, pour comprendre l'influence de l'image dans un texte publié, comme cela a été fait avec *L'homme blanc* et *Autobiographie de l'esprit* ces images ne révèlent pas pour autant l'intimité de l'écrivain ou sa manière de voir l'univers qu'il met en scène. Elles tiennent à distance le lecteur ou le chercheur qui s'y intéressent, lui offrant certaines pistes de réflexion sur la construction de l'imaginaire singulier et social duquel découle le texte, mais se gardent bien de dévoiler la part d'intimité propre à tout acte créateur. La situation est différente chez les écrivains-artistes, par exemple chez Marc Séguin, dont la pratique esthétique traduit un imaginaire très personnel : image et texte traduisent alors également la voix de l'auteur, aussi les enjeux soulevés par une forme artistique se retrouvent, modulés autrement, dans l'autre forme. Le phénomène diffère encore dans *Les sangs*, où les traces visuelles, autographes et manuscrites, sont indissociables de la pratique d'écriture et font partie du même imaginaire que le texte.

Étendre l'analyse des dessins d'écrivains présents dans les dossiers génétiques de certains auteurs aux influences qui ne sont pas nécessairement picturales ou graphiques élargit les possibles de la recherche en critique génétique. À travers l'étude pluridisciplinaire des sources d'inspiration des auteurs, un pan entier de la démarche

littéraire des écrivains pourrait être dévoilé. Car si on accepte de s'interroger sur l'influence des images dans la démarche littéraire de certains écrivains, pourquoi ignorer la musique, le cinéma, le théâtre, les téléseries, etc., qui remplissent des rôles tout aussi déterminants que l'image – sinon plus – chez certains auteurs? Prenons le seul exemple de la télévision : Élise Turcotte ne souligne-t-elle pas, dans son *Autobiographie de l'esprit*, l'importance fondamentale que jouent les téléseries sur sa propre pratique?

Bizarrement, parlant d'espace, la seule définition qui me convienne de la vérité me vient du thème de la série culte *X-Files*. J'ai reçu un jour une carte postale d'un ami écrivain sur laquelle on voyait les deux personnages principaux marcher sur une sorte de plateau au-dessus duquel le sous-titre emblématique de la téléserie était écrit en français comme à partir d'un vieux dactylo dont se servaient autrefois les enquêteurs du FBI et les écrivains : *La vérité est ailleurs*. Cette phrase est revenue me harceler le jour où j'ai reçu une invitation à participer à un colloque sur l'écriture et la vérité. Je ne pouvais penser à autre chose. Je me suis mise à réécouter tous les épisodes en rafale, et j'ai commencé à me questionner sur la traduction qu'on avait faite de cette phrase. Elle contenait à mon avis une erreur, une inexactitude. Et j'aime beaucoup les erreurs, j'aime les écarts de conduite de la langue, les trous, les accidents, les vides. C'est donc cette erreur, ce hiatus dans l'esprit de la langue, qui m'a permis de mieux cerner mon rapport d'écrivain avec la vérité. (Turcotte, 2013:107-108).

Perrine Leblanc n'est pas en reste :

J'ai été chercher des informations aussi dans les séries télés. Je ne sais pas si vous avez vu une série qui n'a pas été très populaire au Québec, mais qui a été produite par HBO et qui s'appelle *Carnivale*. À l'époque du *dust bowl* aux États-Unis, en même temps que la crise du krach boursier, c'est une série qui met en scène une troupe de forains, et je trouvais ça intéressant, car il y avait une idée de la marge, de la marginalité, et de la communauté, qui rejoignait pas mal celle du cirque soviétique que je mettais en scène. (Leblanc, 2015:0:21:00).

En outre, l'importance de l'imaginaire disneyen dans *Les Sangs*, présenté au chapitre V, ne relève pas directement des arts visuels, mais plutôt du cinéma, voire d'une pratique cinématographique spécifique, celle du dessin animé. L'image, donc, est loin d'être la seule forme artistique à transformer la pratique des écrivains.

Il va sans dire que, dans le cadre de cette thèse, il était impossible d'aborder toutes les influences artistiques susceptibles d'influencer les processus d'écriture. Une vie entière ne suffirait pas à circonscrire toutes les facettes de la création littéraire et ses possibles inspirations. Cependant, pousser plus loin la recherche, en s'interrogeant par exemple sur l'impact des téléseries dans la pratique rédactionnelle des auteurs contemporains, permettrait de repenser l'antériorité des sources d'inspiration. Les exemples donnés par Perrine Leblanc et Élise Turcotte suggèrent un visionnement des téléseries simultané à l'écriture. La simultanéité doit être encore plus grande lorsqu'il s'agit de musique, par exemple. Combien d'auteurs écoutent de la musique en même temps qu'ils écrivent? Est-ce que la cadence des pièces entendues modifie le rythme du texte? Est-ce que le genre de musique écouté influence l'écriture, ou le choix musical est-il au contraire influencé par le texte en cours? Ces questions peuvent sembler vastes, mais elles font également partie du processus rédactionnel des auteurs et méritent d'être étudiées de plus près. L'analyse croisée de ces recherches permettrait de s'approcher au plus près d'une véritable théorie de la création et de ses influences.

7 BIBLIOGRAPHIE

7.1 Dessins d'écrivains

- Barhst, K. (2004). *Dostoïevski : Du dessin à l'écriture romanesque*. Paris: Hermann.
- Barsht, K. (2007). Dostoïevski : Le dessin comme écriture. *Genesis*, 17, 113-129.
- Boie, B. (1993). L'écrivain et ses manuscrits. Dans *Manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette et CNRS Éditions.
- Boie, B. (1996a). Création graphique et genèse du texte; entretien avec Günter Grass. *Genesis*, 10, 123-134.
- Boie, B. (1996b). L'écriture et l'image: Entretien avec Christoph Meckel. *Genesis*, 10, 135-147.
- Bouygues, É. (2011). Jean Follain: Poème et dessin; une conversation amoureuse. Dans C. Bustarret, Y. Chevrefils-Desbiolles et C. Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains: De l'archive à l'œuvre* (pp. 117-136). Paris: Éd. le Manuscrit.
- Bustarret. (1998). La main « écrivain » au miroir du manuscrit. Dans *Language and Beyond* (pp. 431-446). Amsterdam: Rodopi.
- Bustarret, C. (2011a). Étudier la production graphique des écrivains. Dans C. Bustarret, Y. Chevrefils-Desbiolles et C. Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains: De l'archive à l'œuvre* (pp. 259-265). Paris: Éd. le Manuscrit.
- Bustarret, C. (2011b). Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIX^e-XX^e siècle). *Genesis*, 32, 97-116.
- Bustarret, C. (2011c). Topographie de l'autoportrait griffonné. Dans C. Bustarret, Y. Chevrefils-Desbiolles et C. Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains: De l'archive à l'œuvre* (pp. 157-186). Paris: Éd. le Manuscrit.
- Clerc, T. (2011). Dessein de Roland. Dans C. Bustarret, Y. Chevrefils-Desbiolles et C. Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains: De l'archive à l'œuvre* (pp. 219-238). Paris: Éd. le Manuscrit.
- Cohen, A., Noël, B. et Thévoz, M. (1991). *L'écrit, le signe autour de quelques dessins d'écrivains*. Paris: Centre Georges Pompidou.

- Collectif. (1996). Apollinaire, poète prosateur, pornographe. *Magazine littéraire*, 348, 18-34.
- Collectif. (1990). *Le dessin comme d'une écriture*. Paris: Association freudienne.
- Conroy, D. et Gratton, J. (2005). *L'œil écrit. Études sur des rapports entre texte et image (1800-1940)*. Genève : Slatkine Érudition.
- Corpet, O. et Coleção, B. (2008). *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*. Paris: Buchet-Chastel.
- Crasson, A. (2013). Contextures graphiques dans les manuscrits d'auteurs: Repères. *Genesis*, 37, 11-31.
- Crasson, A. et Hay, L. (2013). Scripto-graphies. *Genesis*, 37, 7-9.
- Crasson, A. et Mary, A. (2013). L'écriture hors frontières: Dessins d'Edmond Jabès. *Genesis*, 37, 129-133.
- Daunais, I. (1997). La réversibilité des arts : Littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans). *Études Françaises*, 33(1), 95-108.
- Debon, C. (2011). Figurations et défigurations: Apollinaire nous fait des dessins. Dans C. Bustarret, Y. Chevretil-Desbiolles et C. Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains: De l'archive à l'œuvre* (pp. 55-67). Paris: Éd. le Manuscrit.
- Debon, C., & Read, P. (2008). *Les dessins de Guillaume Apollinaire*. Paris : Buchet-Chastel.
- Fauchereau, S. (1991). *Peintures et dessins d'écrivains*. Paris : Belfond.
- Fenoglio, I. (2011). Pascal Quignard: dessins, images; une lecture for-intérieure de l'œuvre à venir. Dans C. Bustarret, Y. Chevretil-Desbiolles et C. Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains: De l'archive à l'œuvre* (pp. 137-156). Paris: Éd. le Manuscrit.
- Gaudon, J. (1989). Croquis, dessins, griffonnages, portraits, les notations graphiques de Victor Hugo. Dans *De la lettre au livre : Sémiotique des manuscrits littéraires* (pp. 115-139). Paris: Éd. du Centre national de la recherche scientifique.
- Georgel, P. (2004). *L'œil de Victor Hugo: Actes du colloque, 19-21 septembre 2002*. Paris: Éditions des Cendres et Musée d'Orsay.
- Hammond, W. et Scull, C. (1995). *J.R.R. Tolkien : Artist & illustrator*. London: HarperCollins.

- Hamon, P. (2007). L'image dans la fabrique : Avant-textes. Dans P. Hamon (dir.), *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle* (pp. 227-244). Paris: José Corti.
- Hay, L. (2013). Défense et illustration de la page. *Genesis*, 37, 33-53.
- Hay, L. (2009). Images du manuscrit. *Litteratura&arte, Revista annuale*(6).
- Hay, L. (1996). Pour une sémiotique du mouvement. *Genesis*, 10, 25-58.
- Lebrave, J. L. (1999). Les manuscrits entre la substance de l'expression et la substance du contenu. Dans C. Cortès et A. Rousseau (dir.), *Catégories et connexions* (pp. 371-378). Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Legrand, E. (2001). *Aux frontières du pictural et du scriptural*. Québec : Nota bene.
- Linares, S. (2010). *Écrivains artistes : La tentation plastique : XVIII^e-XXI^e siècle*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- Lumbroso, O. (2000). De la palette à l'écritoire. Pratiques et usages du dessin chez Émile Zola. *Romantisme*, 107, 71-85.
- Lumbroso, O. (2001). Espace et création: L'invention de l'espace dans la genèse de *Germinal* d'Émile Zola. *Genesis*, 17, 95-112.
- Lumbroso, O. (2011). Le manuscrit iconique chez Zola; de la fonction au fantasme. Dans C. Bustarret, Y. Chevretil-Desbiolles et C. Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains: De l'archive à l'œuvre* (pp. 33-54). Paris: Éd. le Manuscrit.
- Lumbroso, O. et Mitterand, H. (2002). *Les manuscrits et les dessins de Zola*. Paris: Textuel.
- Magné, B. (2007). Le cahier des charges de la vie mode d'emploi : Pragmatique d'une archive puzzle. *Protée*, 35(3), 69-85.
- Marchand-Zanartu, N. et Caraës, M. H. (2013). Penser avec. *Genesis*, 37, 157-162.
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris: Seuil .
- Pagès, A. (2002). Comment Zola écrivait-il? Dans J.P. Leduc-Adine (dir.), *Zola. Genèse de l'œuvre* (pp. 281-291). Paris: CNRS Éditions.
- Paulhan, C. (2011). Retrouver le monde par une autre fenêtre. Dans C. Bustarret, Y. Chevretil-Desbiolles et C. Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains: De l'archive à l'œuvre* (pp. 9-12). Paris: Éd. le Manuscrit.
- Paulhan, C. (2013). L'invention des signes. *Genesis*, 37, 137-138.

- Pektor, K. et Kepplinger-Prinz, C. (2013). Notes-dessins et dessins-récits; esquisses, dessins et images dans les carnets de Peter Handke de 1972 à 1990. *Genesis*, 37, 55-69.
- Perec, G. (1993). *Cahier des charges de La vie, mode d'emploi*. Paris; Cadeilhan: CNRS; Zulma.
- Prévost, M. L. (commissaire). (2002). *Victor Hugo: L'homme océan* [Exposition Web]. Consultée à l'adresse <http://expositions.bnf.fr/hugo/grands/103.htm>.
- Sérodès, S. (1996). Les dessins d'écrivains : Prélude à une approche sémiotique. *Genesis*, 10, 95-108.
- Sudaka-Bénazéraf, J. (2001). *Le regard de Franz Kafka: Dessins d'un écrivain*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Zaccarello, B. (2011). « Clair-obscur » de l'écriture; les dessins en marge de La Jeune Parque. Dans C. Bustarret, Y. Chevretil-Desbiolles et C. Paulhan (dir.), *Dessins d'écrivains: De l'archive à l'œuvre*. Paris: Éd. le Manuscrit. 69-98.
- Zaccarello, B. (2013). Paul Valéry: Pour une logique organique du tracée. *Genesis*, 37, 71-83.

7.2 Critique génétique

- Abastado, C. (1979). *Mythes et rituels de l'écriture*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Anis, J., et Lebrave, J.-L. (dir.). (1991). *Texte et ordinateur: Les mutations du lire-écrire: Actes du colloque interdisciplinaire tenu à l'Université Paris X Nanterre, 6-7-8 juin 1990*. Paris : Ed. de l'Espace européen.
- Beugnot, B. (1988). Petit lexique de l'édition critique et génétique. *Cahiers De Textologie*, 2, 69-79.
- Bevan, D. G., et Wetherill, P. M. (1990). *Sur la génétique textuelle: Études*. Amsterdam : Rodopi.
- Biasi, P. -M. (1993). L'horizon génétique. Dans L. Hay (dir.), *Les manuscrits des écrivains*. Paris : Hachette, CNRS Editions.
- Biasi, P.-M. (1985). Vers une science de la littérature: L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre. Dans *Encyclopedia Universalis* (pp.466-476). Paris: Bordas.
- Boie, B. (1993). L'écrivain et ses manuscrits. Dans L. Hay (dir.), *Les manuscrits des écrivains*, Paris : Hachette, CNRS Éditions.

- Collectif (1988). *L'institut des textes et manuscrits modernes*. Paris: Centre national de la recherche scientifique.
- Collectif (1985). Dossier « Écrire l'image ». *Études françaises* 21(1), 1-115.
- Contat, M., et Lejeune, P. (1991). *L'auteur et le manuscrit*. Paris : Presses universitaires de France.
- Falconer, G. (1993). Genetic criticism. *Comparative Literature*, 45(1), 1-21.
- Féral, J. (1998). Pour une étude génétique de la mise en scène. *Théâtre/Public*, 144, 45-59.
- Formentelli, E. (1985). Écrire "Picasso" d'Apollinaire. *Études françaises* 21(1), 9-29.
- Gifford, P., et Schmid, M. (2007). *La création en acte: Devenir de la critique génétique*. Amsterdam : Rodopi.
- Grésillon, A. (2008). *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. Paris : CNRS Éditions.
- Grésillon, A. (1986). *Éléments de critique génétique; lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses universitaires de France (PUF).
- Hay, L. (2002). *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. Paris : José Corti.
- Hay, L. (1993). *Les manuscrits des écrivains*. Paris : Hachette, CNRS Éditions.
- Hay, L. (1992). Histoire ou genèse? *Études Françaises*, 28(1), 11-27.
- Hay, L. (1990). L'amont de l'écriture. *Carnets D'écrivains*, 1: Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec, 7-22.
- Lavorel, G. (1988). La fabrique du « papillon ». *L'école Des Lettres*, II (8), 39-46.
- Leblanc, J. (2011). Les carnets d'écriture inédits de Marie-Claire Blais. L'espace d'une œuvre en gestation. *Vois et images*, 37(1), 31-43.
- Leblanc, J. (2008). *Genèse de soi. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Lebrave, J. -L. (1992). La critique génétique: Une discipline nouvelle ou un avatar de la philologie? *Genesis*, 1, 33-72.

- Lebrave, J. L. (1999). Les manuscrits entre la substance de l'expression et la substance du contenu. Dans C. Cortès (dir.). *Catégories et connexions*. (pp. 371-8). Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Levaillant, J. (dir.) (1982). *Écriture et génétique textuelle*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- Meurée, C., El Maïzi, M., Stimpson, B., et Murphy, C. J. (2007). Processus atemporel durassien. Dans Murphy, C.J. (dir.). *Écriture, écritures*. (pp. 123-37). Paris: Minard.
- Nys-Mazure, C. (1996). Le processus de création: Plongée dans le laboratoire secret: De l'éclair initial au texte multiforme, quel travail d'écriture? *Études Francophones*, 11(2), 5-14.
- Starobinski, J. (1989). Approches de la génétique des textes: Introduction pour un débat. *La Naissance Du Texte*, 208, 207-220.
- Werner, M. (1990). Études de genèse et mythologie de l'écriture. Dans J. Bessière (dir.). *Mythologies de l'écriture, champs critiques*. (pp. 23-39). Paris: Presses universitaires de France.

7.3 Livre illustré

- Bernier, S. (1990). *Du texte à l'image: le livre illustré au Québec*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.
- Bertrand, G. (1977). Dossier sur le livre de peintre (dossier). *Galerie Jardin des arts* (168).
- Bertrand, G. (1971). *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme 1909-1914*. Paris: Klincksieck.
- Chapon, F. (1982). De quelques livres de poètes et de peintres. *Europe* 638, 32-44.
- Chapon, F. (1977). Livre illustré, instrument spirituel. *Bulletin du bibliophile* II, 178-186.
- Cossette, C. (1974). *Du mot à l'image: guide de lecture pour une approche systématique de l'image fonctionnelle*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.
- Gladu, P. (1985). Le livre illustré (dossier). *L'incunable* 36-38.
- Hodnett, E. (1982). *Image and Text: Studies in the Illustrations of English Literature*. London: Scholar.

- Holme, G. (1931). *Modern Book Illustration in Great Britain and America*. New York: W.E. Rudge.
- Manguel, A. (1998). *Le livre d'images*. Paris: Babel.
- Moreau, P. (1970). Suggestions pour une discipline nouvelle: arts et littérature comparés ». *L'information littéraire* 4, 151-156.
- Panofsky, E. (1967). *Essais d'iconologie*. Paris: Gallimard.
- Reuter, Y. (1981). L'Objet livre. *Pratiques* 32, 105-113.
- Rioux, G. (1981). Le livre d'artiste au Québec. *Vie des arts* XXV(102), 71-82.
- Sauerberg, A.J. (1975). On the Literariness of Illustrations. *Sémiotica* 14(4), 364-385.
- Scholl, R.H. (1971). *Illustration and Text in German Belehrlic Literature of the 18th Century*. Thèse, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Simon, H. (1978). *Five Hundred Years of Art in Illustration from Albrecht Dürer to Rockwell Kent*. New York: Hacker Art Books.
- Skira, A. (1946). *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris*. Genève: Skira.
- Weitenkampf, F. (1938). *The Illustrated Book*. Cambridge: Harvard University Press.

7.4 Théories de l'impulsion créatrice

- Adorno, T. W. (1974). *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck .
- Almeida Salles, C. (2010). Réseaux de la création: Construction de l'œuvre d'art. *Genesis. Manuscrits--Recherche--Invention*, (30), 207-211.
- Anis, J., & Lebrave, J. -L. (1991). *Texte et ordinateur: Les mutations du lire-écrire: Actes du colloque interdisciplinaire tenu à l'université Paris X Nanterre, 6-7-8 juin 1990*. Paris: Ed. de l'Espace européen.
- Ansart, P. (n.d.). Imaginaire social. *Encycloédie Universalis*. Article disponible en ligne: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/imaginaire-social/>, consulté le 23 juillet 2015.

- Audet, R., & Rioux, A. (n.d.). Lire des imaginaires littéraires en élaboration. Pierre Michon et Enrique Vila-Matas. *Cahier Figura, Paroles Textes Et Images: Formes Et Pouvoirs De L'imaginaire*, 19(2).
- Bertrand, R., & Juillet, J. -P. (1985). Le manuscrit électronique. *Bulletin Des Bibliothèques De France*, 33(6), 470-472.
- Bataille, G. (1955). *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève: Albert Skira.
- Bataille, G. (1957). *L'érotisme*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bataille, G. (1957a). *La littérature et le mal*. Paris: Folio.
- Bataille, G. (1961). *Les larmes d'éros*. Paris: J.J. Pauvert.
- Bittoun-Debruyne, M. N. (1998). Sur L'imaginaire : Sartre et Husserl. *Cahiers De L'Association Internationale Des Études Françaises*, 50(1), 297-310.
- Brehm, S. (n.d.). Le rôle de l'imaginaire dans le processus de référencement. *Cahier Figura: Formation Des Lecteurs: Formation De L'imaginaire*, 20, 30-44.
- Bruneau, M., & Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art: Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec: Presses universitaires de l'Université du Québec..
- Cahusac. (n.d.) Enthousiasme. *L'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert*. Article disponible en ligne sur le site de l'ARTFL Encycloédie Project: <http://encyclopedia.uchicago.edu> , 5:719, consulté le 15 mai 2015.
- Chassay, J. -F., & Gervais, B. (2002). *Les lieux de l'imaginaire*. Montréal: Liber.
- Chassay, J. F., & Gervais, B. (2008). L'imaginaire, entre les disciplines. *Cahier Figura, Paroles Textes Et Images: Formes Et Pouvoirs De L'imaginaire*, 19(1), 10-19.
- Cliche, A. É., & Lussier, A. (2003). Liminaire: Imaginaire et transcendance. *Cahier Figura: Imaginaire Et Transcendance*, 8, 5-9.
- Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche: Comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal: Guérin Universitaire.
- Dion, R., & Fortier, F. (n.d.). Biographies imaginaires, imaginaires de la biographie. *Cahier Figura: Paroles, Textes Et Images: Formes Et Pouvoirs De L'imaginaire*, 19(2).

- Dupont, V. (1999). *Le discours anthropologique dans l'art des années 1920-1930 en France, à travers l'exemple des cahiers d'art*. Thèse, Université de Dijon.
- Durand, G. (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Falardeau, J. C. (1974). *Imaginaire social et littérature*. Montréal: Hurtubise HMH.
- Goddard, J. (2010). Absence de Dieu et anthropologie de la peur chez Georges Bataille. *Revue Philosophique De La France Et De L'étranger*, 135, 371-380.
- Gosselin, P., & Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal: Presse de l'Université du Québec.
- Juillerat, B. (2001). *Anthropologie: Penser l'imaginaire: Essais d'anthropologie psychanalytique*. Lausanne: Payot Lausanne.
- Kaufmann, P. (n.d.). Imaginaire et imagination. *Encyclopedia universalis en ligne*. Texte disponible en ligne à l'adresse: <http://www.universalis-edu.com/private/Article.asp?nref=I992521> consulté le 14 juin 2015.
- Kwatero, J. (2006). Avant-propos: Imaginaire du roman québécois contemporain. *Cahier Figura: L'imaginaire Du Roman Québécois Contemporain*, 16.
- Malrieu, P. (1967). *Psychologie et sciences humaines: La construction de l'imaginaire*. Bruxelles: Charles Dessart.
- Méchoulan, É. (2010). *D'où viennent nos idées? Métaphysique et intermédialité*. Montréal: VLB éditeur.
- Morin, E. (n.d.). Sur l'interdisciplinarité. *L'autre Forum*, (mai 2003), 5-10.
- M'Uzan, M. (1977). *De l'art à la mort*. Paris: Gallimard.
- Pageaux, D.-H. (1988). Image/imaginaire. *Imagologie: Problèmes de la représentation littéraire*, 9-17.
- Pigeaud, J. (2008). *Melancholia*. Paris: Payot.
- Pigeaud, J. (1988). Aristote, l'homme de génie et la mélancolie, Problème XXX, 1. Paris : Rivage.

- Pinson, G. (2012). L'imaginaire médiatique. In *Études romantiques et dix-neuviémistes: L'imaginaire médiatique: Histoire et fiction du journal au XIXe siècle* (Vol. 33, p. 268). Paris: Classiques Garnier.
- Platon (traduction Cousin) (1989[date originale non disponible]). *Phèdre ou de la beauté*. Paris : Flammarion.
- Platon, trad. Cousin (1989a [date originale non disponible]). *La République*. Paris : Flammarion.
- Reboul, O. (1994). Le système rhétorique. In *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique* (pp. 55-80). Paris: Presses universitaires de France.
- Robin, R. (1992). Pour une sociopoétique de l'imaginaire social. In *La politique du texte: Enjeux sociocritiques* (pp. 95-121). Lille: Presses universitaires de Lille.
- Roy, M. (n.d.). Formation des lecteurs: Formation de l'imaginaire. Introduction. *Cahier Figura: Formation Des Lecteurs : Formation De L'imaginaire.*, 20.
- Roy, M. (2006). L'imaginaire du lecteur de romans québécois. *Cahier Figura: L'imaginaire Du Roman Québécois Contemporain*, 16, 17-31.
- Vergote, A. (2003). Imaginaire et vérité en psychanalyse, la triade lacanienne. *Eres I, Figures De La Psychanalyse*, 1(8), 127-138.
- Wunenburger, J. -J. (2003). *L'imaginaire*. Presses universitaires de France Paris.
- Wunenburger, J. J. (2008). Extase scopique, sédimentation langagière et inscription corporelle des images dans la civilisation contemporaine. *Cahier Figura, Paroles Textes Et Images: Formes Et Pouvoirs De L'imaginaire*, 19(1).

7.5 Sociologie des arts

- Beaud, S. (1996). L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique ». *Politix*, 9(35), 226-257.
- Bourdieu, P. (1998). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil.
- Brunet, M. (1987). Pratiques et réformes de la littérature (Europe francophone). *Études Françaises*, 23(1-2), 275-283.
- Collectif. (1987). La contribution des approches qualitatives aux sciences humaines : Débats actuels. *Cahiers De Recherche Sociologique*, 5(2), 107-138.

- Fortin, A. (1990). Dialogues avec Michel Tremblay et Francine Noël. *Recherches Sociographiques*, 31(1), 73-84.
- Fournier, M. (1983). Littérature et sociologie au Québec. *Études Françaises*, 19(3), 5-18.
- Granger, G. G. (1982). Modèles qualitatifs, modèles quantitatifs dans la connaissance scientifique. *Sociologie Et Sociétés*, 14(1), 5-12.
- Heinich, N. (2000). *Être écrivain : création et identité*. Paris: La Découverte.
- Heinich, N. (1997). L'amour de l'art en régime de singularité. *Communications*, 64(1), 153-171.
- Heinich, N. (1996). Ce que la littérature fait à la sociologie. Petite histoire des états de femme. *Cahiers De Recherche Sociologique*, (26), 61-77.
- Heinich, N. (1995). Façons d'« être » écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité. *Revue Française De Sociologie*, 36(3), 499-524.
- Heinich, N. (1984). Classements sociaux. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, 55(1), 70-71.
- Heinich, N. (1984). Les traducteurs littéraires : L'art et la profession. *Revue Française De Sociologie*, 25(2), 264-280.
- Heyndels, R. (1988). Le Centre de sociologie de la littérature de l'Université de Bruxelles. *Études Littéraires*, 21(2), 121-129.
- Jackson, J. D. (1983). La sociologie de la littérature au Canada Anglais. *Études Françaises*, 19(3), 19-33.
- Luzi, A. (1987). Entre sociologie et sémiologie : La didactique de la littérature (Italie). *Études Françaises*, 23(1-2), 25-45.
- Morrow, R. A. (1983). La théorie critique de l'École de Francfort : Implications pour une sociologie de la littérature. *Études Françaises*, 19(3), 35-49.
- Nielsen, G. M. (1983). Esquisse d'une sociologie critique au-delà de Lukács et Goldmann. *Études Françaises*, 19(3), 83-92.
- Pelletier, J. (1986). Sociologie de la littérature : Deux approches. *Voix et Images*, 11(2), 322-325.

Salvaggio, S. A., et Barbesino, P. (1997). La sociologie comme forme littéraire. Constructivisme, post-structuralisme et postmodernité: vers un savoir virtuel? *Sociologie Et Sociétés*, 29(1), 175-191.

Vivier, G., Lelievre, G. et Vivier, L. (2001). Évaluation d'une collecte à la croisée du quantitatif et du qualitatif. L'enquête biographies et entourage. *Population*, 56(6), 1043-1073.

7.6 Ouvrages ayant contribué à la rédaction du roman *Les Sangs*

7.6.1 *Ouvrages théoriques*

Bataille, G. (1979). *Le procès de Gilles de Rais*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert.

Bataille, G. (2010). *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard.

Bataille, G. (2011). *L'érotisme*. Paris: Éditions de Minuit.

Bellemin-Noël, J. (1983). *Les contes et leurs fantasmes*. Paris: Presses universitaires de France.

Deleuze, G. (2007). *Présentation de Sacher-Masoch; le froid et le cruel*. Paris: Les éditions de Minuit.

Freud, S. (2010). *Au-delà du principe de plaisir*. Paris: Presses universitaires de France.

Lekeuche, P. (2004). Pulsions et création (via Freud et Szondi). *Cahiers Du CEP*, 10, 45-53.

M'Uzan, M. (1977). *De l'art à la mort*. Paris: Gallimard.

Propp, V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Éditions du Seuil.

7.6.2 *Œuvres littéraires*

Angot, C. (2012). *Une semaine de vacances*. [Paris]: Flammarion.

Angot, C., et Perrault, C. (2003). *Peau d'âne*. Paris: Stock.

Angot, C. (1999). *L'inceste*. Paris : Stock.

Arcan, N. (2005). *Folle* (Points ed.). Seuil.

- Arcan, N. (2002). *Putain* (Points ed.). Paris: Seuil.
- Baricco, A. (2007). *Cette histoire-là* (Collection blanche ed.). Paris: Gallimard.
- Baricco, A. (2003). *Sans sang*. Paris: Albin Michel.
- Baricco, A. (2002). *Châteaux de la colère* (Folio ed.). Paris: Gallimard.
- Delvaux, M. (2011). *Les cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage*. Montréal: Hélotrope.
- Despentes, V. (1999). *Baise-moi*. Paris: J'ai lu.
- Duras, M. (2008). *L'amant*. Paris: Éditions de Minuit.
- Ernaux, A. (2011). *L'autre fille*. Paris: Nil.
- Ernaux, A. et Jeannet, F. -Y. (2003). *L'écriture comme un couteau*. Paris: Stock.
- Ernaux, A. (1991). *Passion simple*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, G. (1983). La légende de saint julien l'hospitalier. Dans *Trois contes* (Le livre de poche ed.). (pp. 55-97). Paris: Librairie Générale Française.
- Fleutiaux, P. (1999). La femme de l'ogre. Dans *Métamorphoses de la reine* (Folio ed.). (pp. 15-49). Paris: Gallimard.
- Kristof, A. (1995). *Le grand cahier : Roman*. Paris: Seuil.
- Littell, J. (2010). *Les bienveillantes* (nrf ed.). Paris: Gallimard.
- Millet, C. (2009). *Point: La vie sexuelle de Catherine M.* Paris: Éditions du Seuil.
- Perrault, C. et Delacroix, S. (2001). *Peau d'âne*. Paris : Casterman.
- Perrault, C. et Delacroix, S. (2000). *La Barbe Bleue*. Paris : Casterman.
- Tournier, M. (2011). *Le roi des aulnes* (Folio ed.). Paris: Gallimard.
- Tournier, M. (2006a). Le fétichiste; un acte pour un seul homme. Dans *Le coq de bruyère* (Folio ed.). (pp. 301-33). Paris: Gallimard.
- Tournier, M. (2006 b). Le nain rouge. Dans *Le coq de bruyère* (Folio ed.). (pp. 101-21). Paris: Gallimard.
- Valmage, P. (2012). *La volonté des anges* (Poupoupidou-Aïe ed.). Le Fidelaire, France: Éditions Monplaisir.

8 ANNEXES

8.1 Copie du sondage quantitatif

Fonctions de l'image dans la pratique d'écriture des écrivains québécois

1. À quelle fréquence utilisez-vous des images (photographies, dessins, collages, peintures, réalisées par vous ou par d'autres artistes) afin d'alimenter votre pratique d'écriture ?

- Dans le cadre de tous vos projets d'écriture
- Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture
- Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture
- Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture
- Dans le cadre d'aucun de vos projets d'écriture

2. Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent.

- Les images utilisées afin d'alimenter votre pratique d'écriture sont:
- Des dessins
- Des peintures
- Des photographies
- Des collages
- N.A. (vous n'utilisez pas l'image dans votre processus d'écriture)
- Autre (veuillez préciser)

3. Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent.

- Les images utilisées afin d'alimenter votre pratique d'écriture sont:
- Réalisées par vous
- Réalisées par quelqu'un d'autre que vous
- N.A. (vous n'utilisez pas l'image dans votre processus d'écriture)

4. Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent.

- Les images utilisées afin d'alimenter votre pratique d'écriture vous permettent:
- De vous inspirer et de trouver de nouvelles idées
- De garder la trace visuelle d'un lieu, d'une personne, d'un événement afin d'y revenir à l'écrit

- D'assurer une cohérence de page en page
- De vous délasser ou de vous détendre
- De vous accomplir dans plus d'une forme artistique
- N.A. (vous n'utilisez pas l'image dans votre processus d'écriture)
- Autre (veuillez préciser)

5. Vos publications contiennent des traces VISUELLES de votre usage de l'image (intégration de certaines images à la publication)

- Dans chaque publication
- Dans plus de la moitié de vos publications
- Dans la moitié de vos publications
- Dans moins de la moitié de vos publications
- Dans aucune de vos publications

6. Vos publications contiennent des traces TEXTUELLES de votre usage de l'image (descriptions, références, etc.)

- Dans chaque publication
- Dans plus de la moitié de vos publications
- Dans la moitié de vos publications
- Dans moins de la moitié de vos publications
- Dans aucune de vos publications

7. Veuillez indiquer le nombre d'ouvrage(s) publié(s) dans chacune des catégories suivantes

Roman	_____
Recueil de nouvelles	_____
Nouvelle en revue	_____
Recueil de poésie	_____
Essai	_____

8. Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent.

Vous avez publié:

- Chez un éditeur reconnu
- À compte d'auteur

9. Acceptez-vous de répondre à un deuxième sondage qui approfondira l'usage que vous faites de l'image dans le cadre de votre pratique d'écriture?

- Oui
- Non

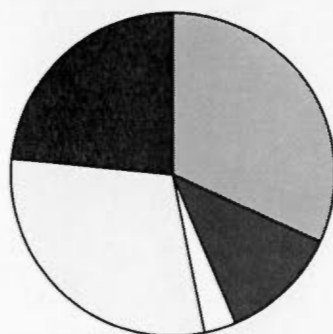
10. Si vous avez coché « oui » à la question précédente, veuillez laisser votre adresse courriel. Autrement, cliquez « terminé » pour envoyer le questionnaire.

8.2 Données récapitulatives du sondage quantitatif

1. À quelle fréquence utilisez-vous des images (photographies, dessins, collages, peintures, réalisées par vous ou par d'autres artistes) afin d'alimenter votre pratique d'écriture ?

Choix de réponses	Pourcentage	Nombre de réponses
Dans le cadre de tous vos projets d'écriture	31,9%	30
Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture	11,7%	11
Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture	3,2%	3
Dans le cadre de moins de la moitié de vos projets d'écriture	29,8%	28
Dans le cadre d'aucun de vos projets d'écriture	23,4%	22
Ont répondu à la question		94
N'ont pas répondu à la question		0

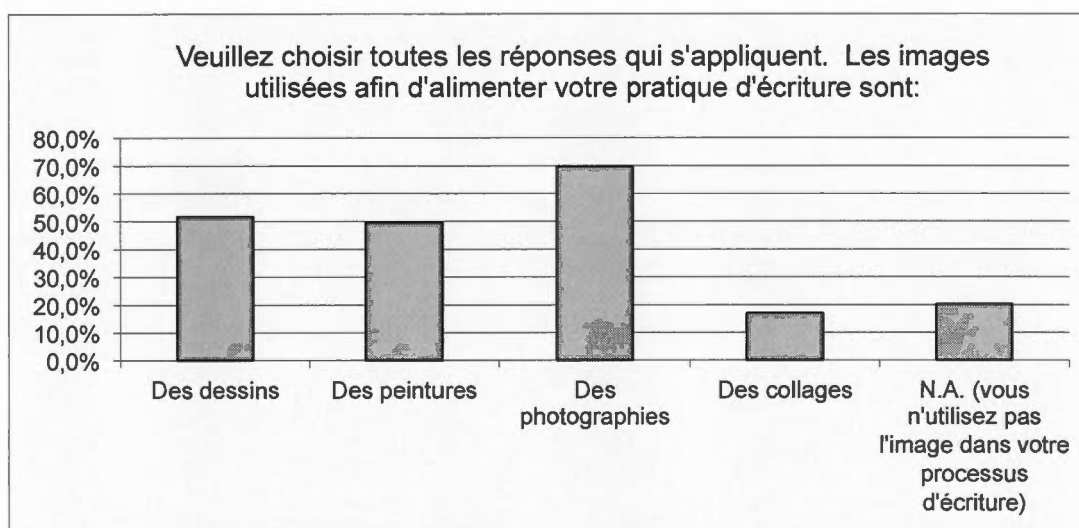
À quelle fréquence utilisez-vous des images (photographies, dessins, collages, peintures, réalisées par vous ou par d'autres artistes) afin d'alimenter votre pratique d'écriture ?



- ☒ Dans le cadre de tous vos projets d'écriture
- ☒ Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture
- ☒ Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture
- ☒ Dans le cadre de moins de la moitié de vos projets d'écriture
- ☒ Dans le cadre d'aucun de vos projets d'écriture

2. Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent.
Les images utilisées afin d'alimenter votre pratique d'écriture sont:

Choix de réponses	Pourcentage	Nombre de réponses
Des dessins	51,7%	46
Des peintures	49,4%	44
Des photographies	69,7%	62
Des collages	16,9%	15
N.A. (vous n'utilisez pas l'image dans votre processus d'écriture)	20,2%	18
Autre (veuillez préciser)		18
Ont répondu à la question		89
N'ont pas répondu à la question		5

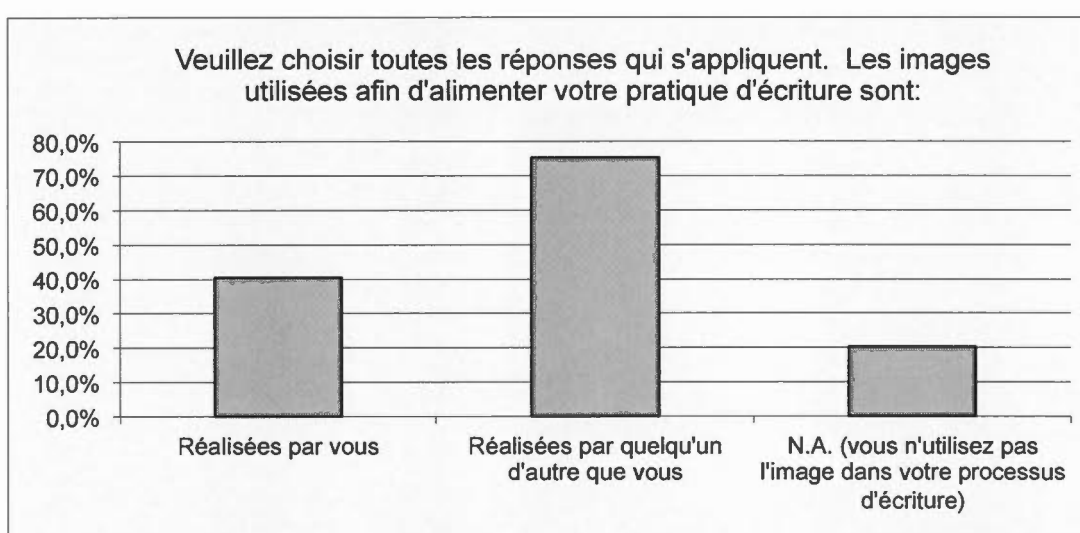


3. Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent.

Les images utilisées afin d'alimenter votre pratique d'écriture sont:

Choix de réponses	Pourcentage	Nombre de réponses
-------------------	-------------	--------------------

Réalisées par vous	40,4%	36
Réalisées par quelqu'un d'autre que vous	75,3%	67
N.A. (vous n'utilisez pas l'image dans votre processus d'écriture)	20,2%	18
Ont répondu à la question		89
N'ont pas répondu à la question		5

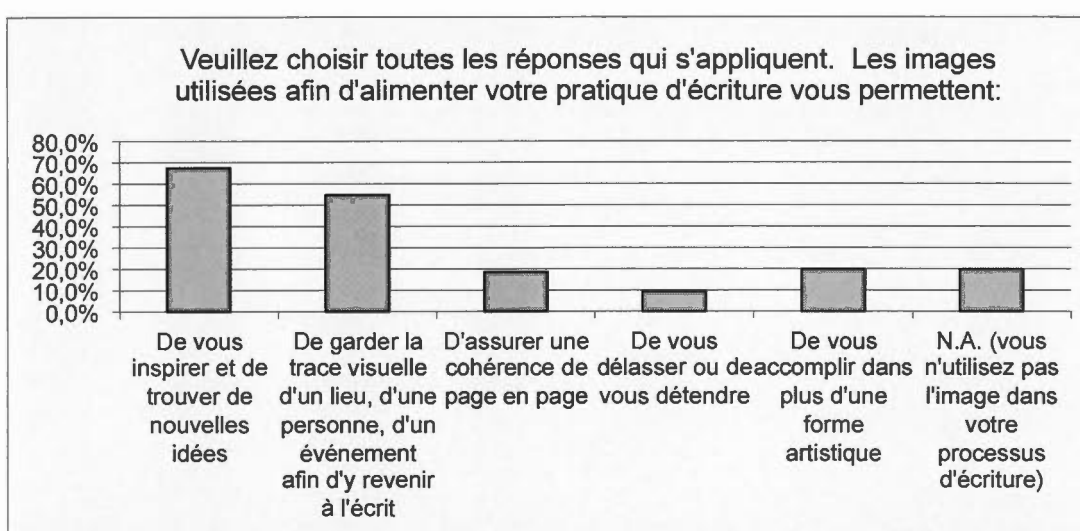


4. Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent.

Les images utilisées afin d'alimenter votre pratique d'écriture vous permettent:

Choix de réponses	Pourcentage	Nombre de réponses
De vous inspirer et de trouver de nouvelles idées	67,4%	58
De garder la trace visuelle d'un lieu, d'une personne, d'un événement afin d'y revenir à l'écrit	54,7%	47
D'assurer une cohérence de page en page	18,6%	16
De vous délasser ou de vous détendre	9,3%	8

De vous accomplir dans plus d'une forme artistique	19,8%	17
N.A. (vous n'utilisez pas l'image dans votre processus d'écriture)	19,8%	17
Autre (veuillez préciser)		11
Ont répondu à la question		86
N'ont pas répondu à la question		8



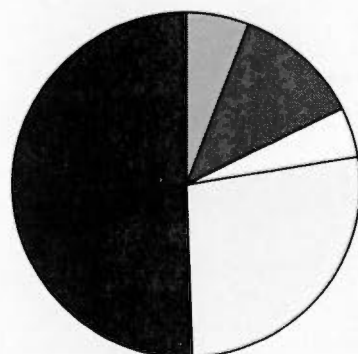
5. Vos publications contiennent des traces VISUELLES de votre usage de l'image (intégration de certaines images à la publication)

Choix de réponses	Pourcentage	Nombre de réponses
Dans chaque publication	5,9%	5
Dans plus de la moitié de vos publications	11,8%	10
Dans la moitié de vos publications	4,7%	4
Dans moins de la moitié de vos publications	27,1%	23
Dans aucune de vos publications	50,6%	43
Ont répondu à la question		85

N'ont pas répondu à la question

9

Vos publications contiennent des traces VISUELLES de votre usage de l'image (intégration de certaines images à la publication)

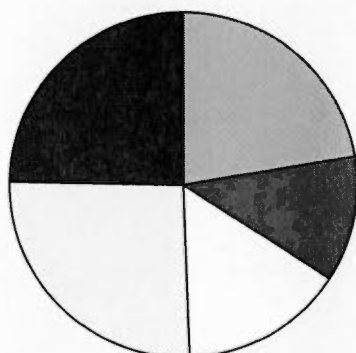


- Dans chaque publication
- Dans plus de la moitié de vos publications
- Dans la moitié de vos publications
- Dans moins de la moitié de vos publications
- Dans aucune de vos publications

6. Vos publications contiennent des traces TEXTUELLES de votre usage de l'image (descriptions, références, etc.)

Choix de réponses	Pourcentage	Nombre de réponses
Dans chaque publication	22,4%	19
Dans plus de la moitié de vos publications	11,8%	10
Dans la moitié de vos publications	15,3%	13
Dans moins de la moitié de vos publications	25,9%	22
Dans aucune de vos publications	24,7%	21
Ont répondu à la question		85
N'ont pas répondu à la question		9

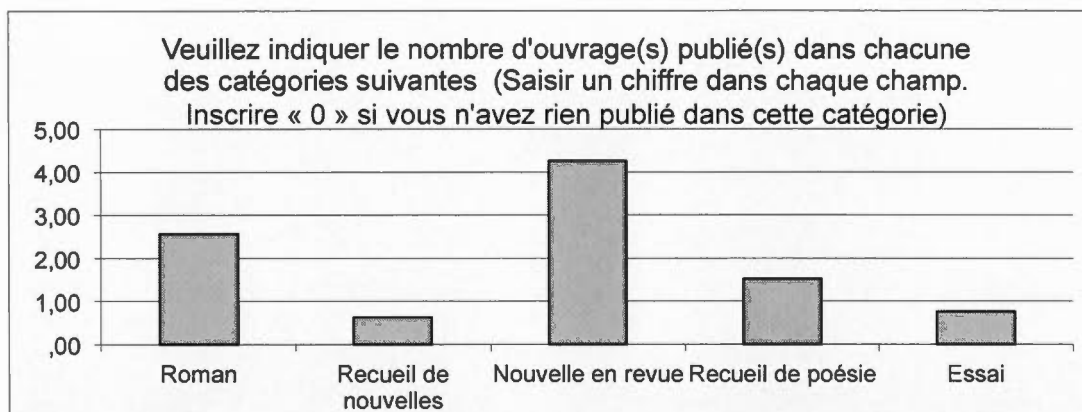
Vos publications contiennent des traces TEXTUELLES de votre usage de l'image (descriptions, références, etc.)



- ☐ Dans chaque publication
- ☒ Dans plus de la moitié de vos publications
- ☐ Dans la moitié de vos publications
- ☐ Dans moins de la moitié de vos publications
- ☒ Dans aucune de vos publications

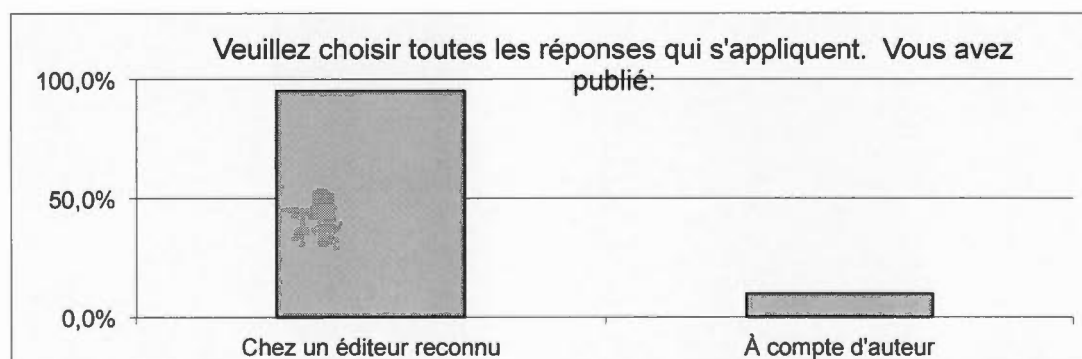
7. Veuillez indiquer le nombre d'ouvrage(s) publié(s) dans chacune des catégories suivantes (Saisir un chiffre dans chaque champ. Inscrire « 0 » si vous n'avez rien publié dans cette catégorie)

Choix de réponses	Moyenne	Total	Ont répondu
Roman	2,56	210	82
Recueil de nouvelles	,62	51	82
Nouvelle en revue	4,26	349	82
Recueil de poésie	1,51	124	82
Essai	,76	62	82
Ont répondu à la question			82
N'ont pas répondu à la question			12



8. Veuillez choisir toutes les réponses qui s'appliquent. Vous avez publié:

Choix de réponses	Pourcentage	Nombre de réponses
Chez un éditeur reconnu	95,1%	78
À compte d'auteur	9,8%	8
Ont répondu à la question		82
N'ont pas répondu à la question		12

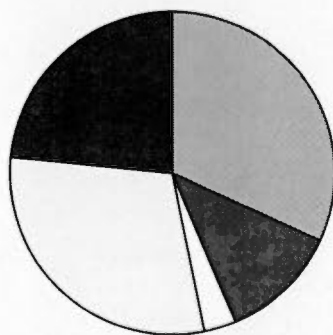


9. Acceptez-vous de répondre à un deuxième sondage qui approfondira l'usage que vous faites de l'image dans le cadre de votre pratique d'écriture?

Choix de réponses	Pourcentage	Nombre de réponses
Oui	56,8%	46

Non	43,2%	35
Ont répondu à la question		81
N'ont pas répondu à la question		13

À quelle fréquence utilisez-vous des images (photographies, dessins, collages, peintures, réalisées par vous ou par d'autres artistes) afin d'alimenter votre pratique d'écriture ?



- ☒ Dans le cadre de tous vos projets d'écriture
- ☒ Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture
- ☒ Dans le cadre de la moitié de vos projets d'écriture
- ☒ Dans le cadre de moins de la moitié de vos projets d'écriture
- ☒ Dans le cadre d'aucun de vos projets d'écriture

10. Si vous avez coché « oui » à la question précédente, veuillez laisser votre adresse courriel. Autrement, cliquez « terminé » pour envoyer le questionnaire.

Ont répondu à la question	46
N'ont pas répondu à la question	48

8.3 Certificat d'approbation éthique



Université du Québec à Montréal

Faculté de communication
Faculté des arts
Faculté de science politique et de droit

Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE)

No du certificat : 0043

CERTIFICAT D'ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains pour la Faculté de science politique et de droit, la Faculté des arts et la Faculté de communication a examiné le protocole de recherche suivant et jugé conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par le Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM.

PROTOCOLE DE RECHERCHE

Nom de l'étudiant(e) : Audrée Wilhelmy
Programme d'études : Doctorat en études et pratique des arts
Directrice/Directeur de recherche : Gilles Lapointe
Co-direction : Martine Delvaux
Titre du protocole de recherche : Les pratiques graphiques en amont du texte littéraire

MODALITÉS D'APPLICATION

Les modifications importantes pouvant être apportées au protocole de recherche en cours de réalisation doivent être transmises au comité¹.

Tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité ou l'éthicité de la recherche doit être communiqué au comité.

Toute suspension ou cessation du protocole (temporaire ou définitive) doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat d'éthique est valide jusqu'au **27 septembre 2014**. Selon les normes de l'Université en vigueur, un suivi annuel est minimalement exigé pour maintenir la validité de la présente approbation éthique. Le rapport d'avancement de projet (renouvellement annuel ou fin de projet) est requis pour le **27 août 2014**.

Emmanuelle Benheim
Professeure au département de sciences juridiques
Présidente, CERPÉ2

27 septembre 2013

Date d'émission initiale du certificat

¹ Modifications apportées aux objectifs du projet et à ses étapes de réalisation, au choix des groupes de participants et à la façon de les recruter et aux formulaires de consentement. Les modifications incluent les risques de préjudices non-prévus pour les participants, les précautions mises en place pour les minimiser, les changements au niveau de la protection accordée aux participants en termes d'anonymat et de confidentialité ainsi que les changements au niveau de l'équipe (ajout ou retrait de membres).

8.4 Copie du sondage qualitatif

Important :

Dans le présent sondage, le terme « image » englobe les dessins, les photographies, les peintures, les reproductions d'œuvre d'art, les publicités imprimées, les affiches, les gribouillis, les signes, les symboles et toutes les autres représentations graphiques bidimensionnelles qui peuvent se retrouver collés, griffonnés, reproduits ou transformés, dans vos manuscrits.

Cette définition exclut tout ce qui n'appartient pas au langage plastique, y compris l'écriture manuscrite ou imprimée, à moins que celle-ci ne témoigne d'un souci particulier de votre part quant à son aspect, son design ou sa forme, souci qui traduit davantage qu'une simple mise en relief (par exemple tracer en couleur un titre tandis que le reste du texte est en noir et blanc), et exprime une considération esthétique égale ou supérieure à celle accordée au contenu (un calligramme, par exemple, peut être considéré comme une image, dans ce contexte).

1. À quel moment, dans votre processus d'écriture, utilisez-vous des images?
Sélectionnez toutes les réponses qui s'appliquent.
 - a. Avant la rédaction du texte
 - b. Pendant la rédaction du texte
 - c. Après la rédaction du texte
2. Où trouvez-vous ces images?
3. De quelle manière conservez-vous ces images?
4. Comment ces images influencent-elles votre pratique d'écriture?
5. Est-ce que ces images traduisent ou rejoignent votre esthétique, votre imaginaire littéraire?
6. Pouvez parler, d'une façon plus générale, de l'utilisation que vous faites de l'image dans le cadre de votre pratique littéraire?
7. Acceptez-vous que vos réponses soient citées?
8. Si oui, quel est votre nom? Pour être cité de manière anonyme, n'inscrivez rien.

8.5 Base de données sur les images tirées de *les sangs* : fiche vierge

I- Informations générales	Moyenne
	Importante
Titre :	Majeure
Nom du fichier :	Existentielle
Date :	Intervention d'un autre artiste :
Jour/mois/an	Oui/non
Emplacement :	Nom :
Très grand cahier	Type d'image :
Grand cahier 4 signets	Support :
Grand cahier Arbre	Cahier Moleskine très grand format
Petit cahier	Cahier Moleskine grand format
Feuille libre	Cahier Moleskine petit format
Page :	Papier aquarelle
Nombre d'images sur la page :	Papier à dessin
Typologie :	Carton à dessin
Dessin de recherche	Papier calque
Note graphique	Toile de bois
Dessin de délassement	Médiums :
Pratique artistique externe	Couleurs :
Autre	Noir et blanc
Importance :	Monochrome
Nulle	Couleurs chaudes
Mineure	

Couleurs froides	Personnage d'un autre projet
Couleurs	Indéterminé
Inclusion de texte :	Mots-clés :
Oui/Non	Autoportrait :
Élément représenté :	Conscient
Portrait (visage)	Inconscient
Personnage (tête aux pieds)	Pas un autoportrait
Personnage (autre)	N.A.
Plusieurs personnages	
Plan	II- Description de l'image
Objet	
Architecture	Description de l'image :
Typographie	Place de l'image sur la page :
Autre	Notes incluses sur la même page :
Portrait de :	Notes à propos de :
Mercredi Fugère	Du dessin lui-même
Constance Bloom	Du cahier
Abigaëlle Fay	Du roman
Frida-Oum Malinovski	De la thèse
Phélie Léanore	D'un autre projet d'écriture
Lottä Istvan	D'un autre projet universitaire
Marie des Cendres	De tout autre chose
Féléor Barthélémy Rü	Citation
Tobias Istvan	
Plusieurs personnes différentes	III- Relation texte image

Importance de l'image dans la construction du texte :

Référence directe à cette image dans le roman final :

Oui/non

Description de la référence :

IV- Image(s)

V- Remarques

8.6 Description des femmes

Les images qui suivent sont accompagnées du texte qu'elles ont inspiré. Les passages imprimés en caractères gras se retrouvent, tels quels ou à quelques mots près, dans la version publiée de *Les Sangs*. Certaines de ces descriptions ont servi à la construction d'un seul personnage, tandis que d'autres ont finalement contribué à l'invention de deux, voir trois femmes différentes. Un dernier portrait, enfin, n'a nulle part trouvé sa place dans le roman imprimé : il s'agit de la seule femme à la peau noire dans les images ci-dessous. Cela s'explique notamment par l'époque qui a servi d'inspiration au récit et par le fait qu'un couple métissé ne semblait finalement pas cohérent avec le personnage de FBR.



Le jupon de soie laisse entrevoir des jarretelles brunes; les chevilles d'oiseau disparaissent sous des jambières de laine foncée qui tombent par-dessus les escarpins. La robe est bleue, vaporeuse, ample, retenue à la taille par un ruban fuchsia; l'échancrure du corsage glisse sur l'épaule, suggère la finesse de la dentelle rose-thé des dessous. Cou long, lèvres très rouges, yeux bruns.

Rire mâle que contredit la gracilité féminine du corps. Le son monte du ventre et se brise contre la gorge dans un gloussement rauque et, pour parfaire le contraste, la main cache la bouche avec une extrême délicatesse. Finesse du poignet, doigts tendus devant les lèvres, auriculaire surélevé. La mère, danseuse classique, doit avoir le même geste.



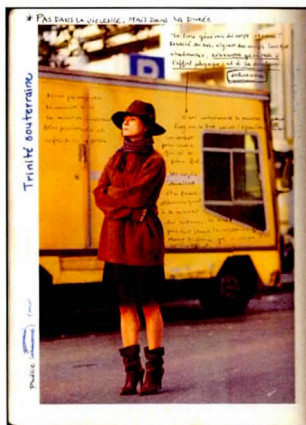
Extrême pâleur des vêtements, de la lingerie, des cheveux, de la peau. Le corps minuscule absorbe la lumière, la transforme et la projette au monde. Les dents sont blanches, les perles sont blanches, les ongles également. Décolleté désinvolte qui attire le regard : la robe s'attache par-devant et la série de minuscules boutons est impossible à défaire sans tout arracher.

L'odeur du sexe est sucrée par une alimentation presque exclusivement frugivore; le reste de la peau a conservé le parfum de lait chaud qui rend les jeunes enfants si attrayants. Le savon, l'eau de toilette, les pommades et les crèmes tentent de masquer les odeurs naturelles du corps, mais elles percent au travers de ces parfums ineptes.



Ingénue. Ses jambes sont nues et ses pieds, enfermés dans des bottines à la garçonne lacées jusqu'au-dessus des chevilles. Les seins libres paraissent sous la robe de voile rose. L'ensemble trahit la pauvreté qu'un sens aigu de l'agencement vestimentaire ne parvient pas à dissimuler. (Les filles pauvres sont les plus faciles à aimer.) Regard de biche, mais solidité générale du corps qui appelle la maternité.

Derrière le cou, une tache de naissance borde la racine des cheveux, on ne la remarque que lorsque la chevelure est remontée en chignon. La tache a une forme infundibuliforme; de là, des taches de son s'étendent comme une pluie brune le long de la colonne vertébrale, des épaules jusqu'aux fesses. Les rousseurs ne s'éloignent pas du centre du dos, le reste de la peau est clair et invitant.



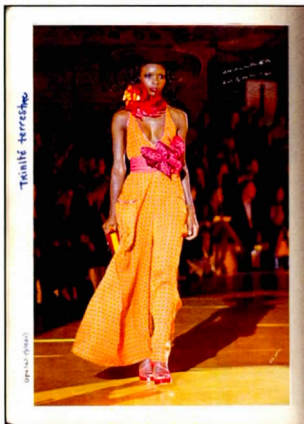
Les doigts apparaissent au bout de manches trop longues tricotées brunes, le chandail d'homme couvre les fesses : on ne voit que l'extrémité d'une jupe très courte en soie framboise. Cuisses nues, bottes hautes au cuir usé lacées à l'avant. Tous les vêtements convergent vers le bassin et le sexe affranchi de sa traditionnelle culotte. Mâchoire masculine, traits sévères : le visage n'a pas d'âge.

La force générale du corps étonne. Solidité du dos même cambré, vigueur des coups lorsque les aisselles sont chatouillées, fermeté des cuisses et résistance générale à l'effort physique et à la douleur. Ni le père, physicien verdâtre, ni la mère, convalescente chronique, ne laissent présager une telle endurance. La maigreur des membres s'en trouve comme magnifiée.



Bottines noires, bas de laine, manteau long de loden gris qui enserre des jupons de bisette. Les jambes sont deux branches perdues dans les tissus anciens; il faut fouiller cinq ou six épaisseurs de lin et de coton pour trouver les pointes dressées des seins minuscules. Les cheveux tressés en couronne s'ébouriffent sans cesse et les dents du sourire semblent un peu croches.

Une fois le manteau ouvert, les petites mains remontent les jupons un à un jusqu'à la taille, sans hâte. Les jambes sont légèrement écartées, pieds à largeur d'épaules. Le corps allongé, les genoux se plient pour que les talons touchent les fesses, les cuisses s'ouvrent entièrement, jusqu'à former un impeccable losange plat. Petit sexe velu offert avec la souplesse d'une gymnaste et la lenteur d'un jardinier.



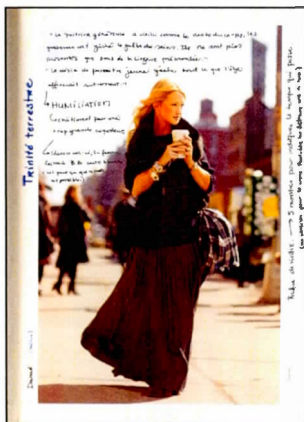
Sous l'éclairage des chandelles, la peau très foncée offre des jeux de lumière inhabituels. Robe longue, orange à motifs d'oiseaux turquoise et jaunes. La taille est cachée sous une boucle énorme en forme de papillon. Les couleurs criardes de l'ensemble sont d'une vulgarité qui ne peut convenir qu'à une noire charnue. Gigantesque chapeau, yeux très maquillés, bijoux-breloques autour du cou et des poignets.

Le dessous du pied est blanc, les sillons plus foncés. Une chaînette d'or très fine cerce la cheville droite, un petit crucifix descend jusque sur le talon avec, en son centre, un minuscule rubis qui s'agence parfaitement au vernis des ongles. Les orteils sont ronds et symétriques; lorsque la langue se glisse entre eux, le goût de sueur musquée et de cuir de soulier atteint son paroxysme.



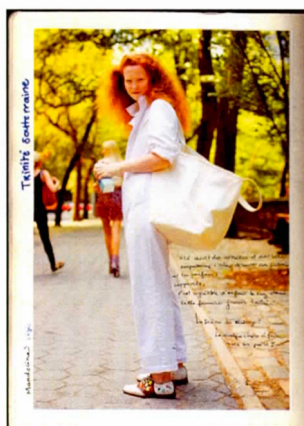
Le corps est athlétique, parfaitement découpé, on le voit au travers des vêtements transparents. Le col de la robe, serré autour du cou, accentue la largeur des épaules et la masculinité du buste. La taille du vêtement est coupée un peu plus haute que le nombril, ce qui allonge caricaturalement les jambes déjà agrandies par des talons aiguilles. Cigarette, cheveux courts, yeux de loup très pâles.

Fulgurance du désir qui le rend visible à travers le corps et les yeux. Les gestes se chargent d'une tension qui monte des reins jusqu'aux épaules, la démarche devient féline, les lèvres enflent et rosissent. Le menton est penché sur un cou plus tendu qu'à l'habitude. Le regard s'humidifie, les tempes se crispent et l'angle des pupilles change. (Il est bon de se sentir désirable.)



Cheveux très blonds, longs, qui descendent en vagues travaillées jusqu'au creux du dos. Le col de fourrure met en valeur l'abondante poitrine. Les fesses sont rebondies, la taille fine et le corps plutôt grand. Vêtements foncés, jupe très longue de soie qui cache les jambes et les souliers, mais flotte à chaque pas. Cinq montres en tout aux poignets, une par continent.

La poitrine généreuse a vieilli comme le reste du corps, les grossesses ont gâché le galbe des seins. Ils ne sont plus présentés que sous de la lingerie prémoulée. Flaccidité générale de la chair que ne compense pas une certaine expertise sensuelle. Les traits délicats du visage sont figés par les crèmes et les traitements : le désir de paraître jeune gâche tout ce que l'âge affinerait autrement.



Robe de travail blanche avec pantalons roulés par-dessus les chevilles. Pieds nus dans des bottines de petite fille. Le col est déboutonné très bas, laissant deviner les seins jeunes et fermes. Grand sac de toile blanche rempli de colifichets bruyants. Charme naturel de nymphette d'autant plus séduisant que la tenue témoigne d'une absence totale de soin.

Les cheveux sont très roux, la peau diaphane rougit sous le moindre rayon : fragilité de rouquine également caractérisée par la quasi-inexistence des cils et des sourcils. Les poils blonds sont à peine visibles, le duvet des aisselles et du sexe emprisonne l'odeur de savon au jasmin et les parfums corporels, c'est agréable d'enfouir le nez dans cette fourrure jamais taillée.

** Toutes les images ci-dessous sont tirées du Grand Cahier à 4 Signets (GC4S) et ont été imprimées à partir du site *The Sartorialist* (www.thesartorialist.com).

8.7 Dossier de presse (sélection d'articles)

BERHER, Marc-Olivier. « Voluptés de Barbe-Bleue ». *Le Monde des livres*, 14 mai 2015.

GARCIN, Jérôme. « Les femmes de l'Ogre ». *Le Nouvel Observateur (L'Obs)*, 9-15 avril 2015, p.108.

LIGER, Baptiste. « Petite fille modèle ». *Lire*, 26 mars 2015 (pour le no. d'avril 2015), p.61.

De MONTETY, Étienne. « Les Sangs ou les sept fleurs du mâle ». *Le Figaro littéraire*, 26 mars 2015, p.1.

PHILIPPE, Élisabeth. « Les femmes de Barbe-Bleue ». *Les Inrockuptibles*, 25 mars 2015, p.86.

PAYOT, Marianne. « Barbe-Bleue, côté femmes ». *L'Express*, 18 mars 2015, p.31.

WARREN, Nathalie. « Les sept femmes de l'ogre ». *Moebius* no 143, 2014.

LEMIEUX, Dominique. « Audrée Wilhelmy: Attraction fatale ». *Les libraires HS3*, 6 décembre 2013.

DESJARDINS, Martine. « Manipulations mentales ». *L'actualité*, 15 septembre 2013.



Enquête

Voluptés de Barbe-Bleue

CHEZ CHARLES PERRAULT, lorsque la femme de Barbe-Bleue cède à la tentation et visite la chambre interdite où sont conservés les corps des précédentes épouses, l'effroi du lecteur est atténué par la certitude qu'offre le cadre du conte : l'assassin sera puni pour ses crimes. Réinterprétant cette histoire pour son roman *Les Sangs*, la Québécoise Audrée Wilhelmy, 30 ans, chasse la morale pour instiller à son roman une volupté vénéneuse. Ici, chaque victime de l'ogre est comblée de trouver la mort dans ses bras.

Son Barbe-Bleue galant et sadique a découvert son funeste penchant presque par inadvertance. Fils d'un industriel, Féléor a grandi dans une bourgeoisie quiétude. Mais une pauvreuse infléchit son destin : alors qu'ils sont encore tous deux adolescents, Mercredi lui voue un culte, sans qu'il le sache, et, influencée par sa lecture du marquis de Sade, s'invente ses propres infortunes, qu'elle couche dans un carnet. Elle

meurt avant de connaître ces transports, mais le récit de ces fantasmes tombe entre les mains de Féléor, qui s'éprend du personnage qu'on lui fait jouer. Ainsi débute sa carrière d'amant terrible.

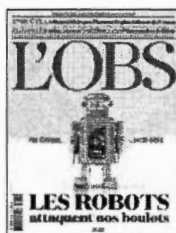
Didascalies érotiques

Six femmes, chacune consentante, chacune différente dans son corps et ses inclinations, trouveront en lui l'auteur de leurs délicieux tourments et l'artisan de leur mort. Ce sont leurs journaux qui, assemblés, constituent *Les Sangs*. La première, Constance, ne peut imaginer l'amour que sous l'emprise des drogues qu'elle se confectionne. Une fois prise par l'ivresse, elle confie à Féléor, son mari, des didascalies érotiques qu'il se doit d'exécuter. Bon élève, il suit les instructions sans talent. Ce n'est que lorsqu'il apprend à se libérer de son texte qu'il peut combler cette fleur fanée qui désespérait de ce jeune homme inexpérimenté. Barbe-Bleue se coule alors tout à fait dans la dialectique du maître et de l'esclave : qui

domine l'autre ? Celle qui exige d'être battue ? Ou celui qui s'exécute et arrache à sa victime son dernier rôle ? Sa quatrième épouse, Phélie, n'a contracté d'hymen avec lui qu'à la condition de dicter le moment de sa mise à mort. « Ça me donne un très grand pouvoir sur lui. Au lit, il me tient dans la gorge et c'est quand même moi qui le domine », dit-elle.

Ce roman à l'érotisme discret ne dévoile pas le détail des ébats de ces cœurs perdus. L'écriture subtile d'Audrée Wilhelmy s'attache plutôt à révéler l'ambiguïté de nos pulsions, sans jamais alimenter le mythe d'un désir féminin du viol, ni faire de la violence un spectacle. Une atmosphère parfois gothique s'empare du conte où triomphe une puissante sororité. Barbe-Bleue, âme damnée de ses femmes, est laissé exsangue et prostré, vaincu d'amour. ■ M.-O. BH.

LES SANGS,
d'Audrée Wilhelmy,
Grasset, 192 p., 16,50 €.



LE CHOIX DE L'OBS

Les femmes de l'ogre

LES SANGS, PAR AUDRÉE WILHELMY,
GRASSET 192 P, 16,50 EUROS.

★★★★ Elle a 30 ans, un profil de madone, et elle est québécoise. Elle ne respecte rien, ni les contes populaires du XVIII^e siècle, ni la morale des bigots, ni les théories des féministes, sauf la langue française, qu'en plus elle fait jouer. Dans « les Sangs » – chauds, les sangs –, Audrée Wilhelmy récrit, à sa manière (on dirait du vinaigre sur la craie), « la Barbe bleue », de Charles Perrault. Non seulement elle transforme l'ogre patibulaire, repoussant et sadique, en charmeur désinvolte, mais elle imagine aussi que les femmes dont il s'éprend, et inversement, sont des victimes consentantes. Sept d'entre elles ont d'ailleurs laissé une sorte de journal intime, une manière de testament amoureux, au richissime et séduisant bourreau, qui les collectionne pour en faire un volume. L'une après l'autre, chacune évoque sa rencontre avec Féléor Berthélémy Rü, le plaisir qu'il leur donne, qu'elles lui donnent. Et si elles meurent, c'est qu'elles le veulent bien, pour la plupart : « Puisque, loin de ses bras, je suis vouée à agoniser, écrit Mercredi Fugère, je décide de lui demander de me tuer. En jouissant. C'est une fin plus grisante, plus enviable, plus "sensible" que de mourir d'inanition. » « Je l'ai séduit, ajoute Phélie Léanore, en disant que je voulais qu'il me fasse l'amour en serrant mon cou jusqu'à ce que j'en tombe dans les pommes. » Perrault, version SM.

Les conquêtes successives de Féléor se ressemblent dans la mort, mais pas dans la vie. Mercredi est dame de compagnie, elle lit le Marquis de Sade et a des chevilles d'oisillon. Veuve d'un général, Constance, parce qu'elle est frugivore, a un sexe sucré, une peau végétale et elle fabrique, dans un laboratoire, des cigarettes d'ail et son propre poison. Abigaëlle est danseuse, et Féléor n'aime rien tant que croquer les cloques de ses pieds. Frida est mère, gironde, et sujette à la flémingite. L'athlétique Phélie devient le gibier sacrificiel d'une chasse à courre, et le destin de la rousse Lottü est écrit dans le tarot de sa mère : « Ta beauté sera la perte des hommes. » A vous enfin de découvrir la dernière, Marie des Cendres... On connaissait la « tapisserie de la reine Mathilde », voici le catalogue irraisonné du seigneur Rü en rut, où des jeunes femmes, dont il commente et corrige les confessions, réalisent tous leurs fantasmes, cèdent à tous leurs désirs, aux plus troublantes déviances, s'offrent en même temps à leur maître et à la Faucheuse. C'est osé, cru comme la viande rouge, unorbide, odoriférant, aussi sauvage qu'une curée, peu recommandable aux âmes sensibles, et d'autant plus fort que le livre, empruntant au médiévisme, au romantisme et au freudisme, est écrit avec une adorable préciosité. Ses rêves, ou ses cauchemars, Audrée Wilhelmy n'a pas craint de les coucher, au sens propre, sur le papier. Elle n'a pas seulement un talent fou, elle a aussi un culot monstre.

JÉRÔME GARCIN



J.P. FAUVEY/GRASSET-EPIC

Petite fille modèle

Audrée WILHELMY

Le mythe de Barbe-Bleue revu et corrigé
par une jeune Québécoise n'ayant pas peur
de l'érotisme dérangeant.

Certaines petites filles ont, sans doute, trop réfléchi au sens caché des contes qu'on leur racontait pour s'endormir. Elles grandissent et les voilà qui, adultes, révèlent au grand jour toute la perversité de ces histoires sulfureuses. Dans le cas d'Audrée Wilhelmy et de ses *Sangs*, l'objet du délit n'est autre que *Barbe-Bleue* de Charles Perrault. Dans le deuxième roman – mais premier disponible en France – de la jeune Québécoise, l'ogre se nomme Féléor Barthélémy Rü. Il est beau, riche aussi. Il attire les femmes qui, comme des souris, viennent, suicidaires, se réfugier dans la gueule du chat. Son pouvoir, on en aura une idée précise au vu des témoignages de sept de ses victimes, qui ont consigné leur calvaire dans le journal que leur bourreau leur a demandé de tenir. Il y a Mercredi, la très jeune fille – un peu mythomane – du précepteur. Constance, qui s'injecte des doses de *Viola spina letalis*, et Abigaëlle, la danseuse. Il convient d'ajouter Frida, avec sa « croupe épaisse » et ses sautes d'humeur, Phélie, qui considère que les meurtres de Féléor ne sont que du théâtre, Lottà, troublée par le désir pour son propre père, et enfin Marie – synthèse de toutes les autres victimes ? Chaque chapitre des *Sangs*, usant d'une langue et d'une forme différentes, sera ainsi constitué des écrits tragiques, complétés par la version – complémentaire ou contradictoire – du monstre charmant.



★ ★ Les Sangs
par Audrée
Wilhelmy,
186 p., Grasset,
16,50 €

Cette narration ludique dépasse toutefois l'exercice de style sadien et la variation sur Eros et Thanatos. A travers cette exploration de la jouissance comme petite mort ne demandant qu'à grandir, Audrée Wilhelmy s'empare habilement des codes de la littérature érotique et se montre brillante lorsqu'elle s'aventure dans les recoins les plus dérangeants. Avouant naturellement ses « orgasmes d'allaitement », Frida reconnaît ainsi, au sujet de son premier bébé : « Nourrir cet enfant me procurait un bonheur dont j'ignorais tout avant sa naissance. A me téter comme un veau, il m'embrassait les seins d'une façon que son père ne connaissait pas [...]. Je l'ai aimé jusqu'à ce qu'il se désintéresse par lui-même de mes mamelles. [...] C'est pour ça que j'ai eu son frère. » Il sera aussi difficile d'oublier l'excitation de Féléor pour les chairs en lambeaux du pied meurtri de sa malheureuse ballerine. Alors, ne cachez pas ce sang que je ne saurais voir... B.L.



Les sept fleurs du mâle

Ceci est un conte mais attention : cœurs fragiles ou innocents s'abstenir. Pour lire Audrée Wilhelmy, romancière québécoise de trente ans qui apparemment n'a pas froid aux yeux, il faut avoir l'estomac bien accroché.

Où nous conduit-elle ? Dans un pays imaginaire, non situé. L'époque où se déroule l'histoire l'est à peine plus. Un manoir, une académie de danse, un opéra, le Quartier Gris, la place des Roches, on imagine une bourgade proprette. Est-elle située sur la carte du Tendre ? Plutôt au royaume des enfers ? Car règne sur ce roman un véritable Barbe bleue, Féléor Barthélémy Rü, dont on fait la connaissance alors qu'il est imberbe. Cet homme a un pouvoir de séduction tel que toutes succombent. À tous les sens du mot, comprend-on d'ailleurs assez vite.

Les Sangs se distinguent de la littérature contemporaine moins par le thème que par une maîtrise narrative époustouflante : le livre est constitué du récit que chaque femme fait de sa rencontre et de sa vie avec Féléor Rü.

Elles sont sept et ont nom Mercredi, Constance, Abigaëlle, Frida-Oum, Phélie, Lotta et Marie des Cendres, fait-on plus poétique ? Leur histoire commence invariablement par une description de chacune

d'elles qu'on sait pourtant vouée à la souffrance et à mort. Elles ont leur personnalité, leur genre, indéniablement. Minutie des détails vestimentaires ou anatomiques, il y a quelque chose - osons le mot - d'un mode d'emploi où le raffinement ajoute à la cruauté.



Chaque partie du journal intime de ces dames est suivi - complété, voire contredit - par la lecture qu'en fait Féléor. Les épouses corrigent aussi le récit qu'a pu faire celle qui les a précédées dans les bras du mâle. Elles savent le sort qui fut réservé à leurs devancières. Elles pressentent le leur, certaines jurent de pouvoir échapper à la malédiction. L'attraction est trop forte.

Entre jeux interdits et mortelle randonnée, un tourbillon s'ensuit, qui est l'une des clés de la réussite du roman : où sommes-nous ? Dans un rêve, un fantasme ? Une histoire s'écrit sous nos yeux inquiets.

Le livre joue sur tous les codes du conte de fées (*Peau d'Ane*, *Barbe Bleue*), mais il tient aussi du roman initiatique, avec quelques

reconnaisances de dette adressées au divin marquis ; à sa lecture, on songe en vrac à *Histoire d'O*, *L'Amant de lady Chatterley*, *Le Roi des Aulnes*. L'auteur explore les classiques du genre : domination, amour, souffrance, jeux pervers, et ces thèmes symboliques que sont la danse, la chasse à courre ou la partie de tarot.

L'une des victimes écrit : « J'écris. Seulement ça, c'est déjà un geste drôle pour moi. Je ne suis pas quelqu'un qui devrait prendre un crayon et écrire. (...) Je suis quelqu'un qui aime comprendre les mécanismes, les rouages des objets. » Tout le livre est là. L'exposé des vices et des cruautés est, au fond, secondaire. Audrée Wilhelmy se garde bien de se vautrer dans l'érotisme ou le sanglant. Les méandres des cœurs, les ruses de l'instinct, ce qui réunit deux êtres jusqu'à les emprisonner, c'est cela qui l'intéresse.

Il y a plus : elle impose un style. Elle surplombe avec maestria l'histoire horrible qu'elle raconte. On assiste ébahi à la révélation d'un vieux secret : à quoi songent les jeunes femmes. ■



LES SANGS
D'Audrée Wilhelmy,
Grasset,
181 p., 16,50 €.

romans



les femmes de Barbe-Bleue

Barbe-Bleue vu par ses femmes. La Canadienne **Audrée Wilhelmy** transforme le conte pour enfants en roman gothique et érotique. Saignant.

Incestes, déflorations sauvages, viols. Loin de l'imagerie Disney édulcorée, les contes de fées, miroirs de nos tourments intérieurs, constituent un réservoir infini de fantasmes, et la littérature ne cesse de s'abreuver à cette source qui charrie une cohorte d'images et de créatures aussi fascinantes qu'inquiétantes. Audrée Wilhelmy, jeune auteure canadienne de 30 ans, a choisi de puiser dans ces eaux sombres la matière même de ses romans. Dans *Oss*, son premier livre paru en 2011, figurait une femme mi-nymphé mi-sirène, une sorcière et des paysages de cauchemar. Avec *Les Sangs*, Wilhelmy s'empare cette fois de l'histoire de Barbe-Bleue, le tueur d'épouses en série, en la réécrivant du point de vue de ses femmes.

Elles s'appellent Mercredi, Constance, Abigaëlle, Frida-Dum, Phélie, Lottä et Marie des Cendres. Toutes les sept ont succombé au charme noir de Féléor Barthélémy Rü, riche bourgeois aux manières délicates et à l'appétit d'ogre sexuel. L'une après l'autre, elles racontent leur aventure avec cet homme, les raisons qui les ont poussées à s'offrir entièrement à lui. Jusqu'à lui faire don de leur vie. Chaque récit est précédé d'une

brève description physique qui s'attarde, tels les blasons du XVI^e siècle, sur un détail : des jarretelles brunes, une "croupe ronde", le galbe des seins. Des morceaux de corps auscultés et démembrés par une langue crue et sensuelle, auxquels se greffent, entre les lignes, ceux d'autres héroïnes des frères Grimm ou de Perrault. Echarpée par une meute de chiens avant d'être tuée d'un coup de dague, Phélie rappelle Blanche-Neige poursuivie par le chasseur. Par son seul nom, Marie des Cendres évoque Cendrillon. Et la sublime Lottä idolâtrée par son père rêve à la robe couleur du temps de Peau d'âne.

Audrée Wilhelmy convoque l'imaginaire des contes pour mieux le pervertir. Et pour retourner comme un gant ensanglanté l'obscur mécanisme du désir, alchimie

subtile de dévoration et de domination, d'animalité et d'idéal. Allégorie du devoir d'obéissance que doivent les épouses à leur mari, *Barbe-Bleue* revu par Wilhelmy se mue en apologie de la transgression. Comme chez Sade ou dans *Histoire d'O* de Pauline Réage, les victimes sont des proies éprises et consentantes qui se sacrifient dans l'espoir d'être aimées absolument, plus encore que celles qui les ont précédées.

Leur soumission corps et âme est aussi leur suprême jouissance en même temps que l'expression du pouvoir qu'elles exercent sur Féléor. La cérébrale Phélie ne note-t-elle pas : "C'est une chose sans rouages, le désir. Ça ne répond à aucune logique. J'aime savoir que je contrôle le sien." Et plus loin : "Féléor veut que j'écrive un journal. (...) Je ne trouve pas que c'est nécessaire. (...) Mais les mots font partie du mécanisme de Féléor. (...) Avant de tuer, il a besoin de se voir comme un personnage de livre, il a besoin de savoir qu'il existe dans les mots de quelqu'un d'autre." Ceux d'Audrée Wilhelmy, gorgés de chair et de sang, composent un vertigineux petit roman gothique à l'érotisme capiteux. Elisabeth Philippe

Les Sangs (Grasset), 192 pages, 16,50 €

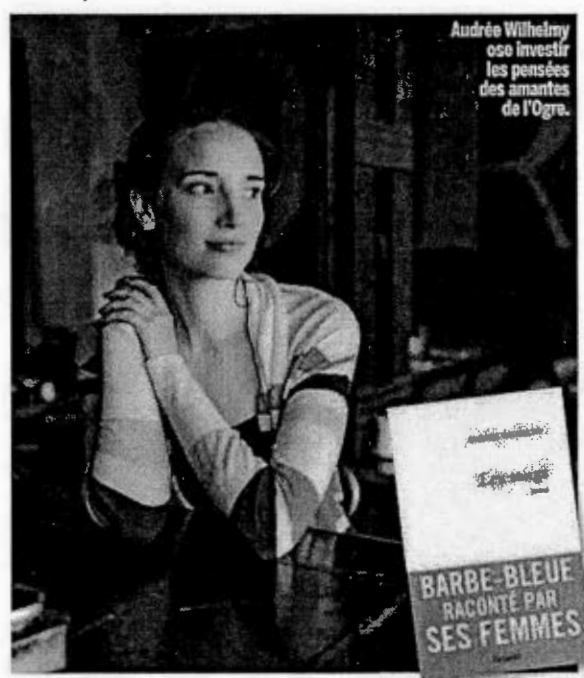
allégorie du devoir d'obéissance que doivent les épouses à leur mari, Barbe-Bleue revu par Wilhelmy se mue en apologie de la transgression



Barbe-Bleue, côté femmes

LES SANGS,
par Audrée Wilhelmy. Grasset,
192 p., 16 €

Après la Belge Amélie Nothomb (*Barbe-Bleue*, 2012), voici la Québécoise Audrée Wilhelmy. Non moins talentueuse sur le coup. Comme son aînée, la jeune Audrée (née en 1985, à Québec) s'est librement inspirée du conte populaire que magnifia Perrault en 1697. *Les Sangs*, c'est sous ce titre que l'auteur fait un joli pied de nez à la bienséance. Les femmes successives de Féléor Berthélémy Rü, surnommé l'Ogre, sont en effet ici plus actrices que victimes, bien déterminées à assouvir leurs fantasmes et à affirmer leur volonté, quitte à en payer le prix. Mercredi, Marie,



Lottä, Phélie, Abigaëlle, Constance, Frida ne sont donc pas insensibles aux charmes du richissime Féléor, dont le corps embrase leurs pulsions. Comment le sait-on ? Parce qu'elles l'écrivent, parbleu, dans leur journal, jusqu'à ce que la prochaine épouse de l'Ogre prenne la relève. Tout l'art de l'auteur est là : investir les pensées de ces femmes, décrire leur famille, leurs aspirations, leur psychologie, leurs déviances, reléguant l'Ogre à un statut de quasi-objet, certes diablement animé et affreusement envahissant. Et qui s'octroie, tout de même, toujours le dernier mot, en commentant chacun de ses choix et la (bonne ou mauvaise) tenue de ses amantes successives. C'est osé, un rien amoral, gaiement sulfureux, hautement recommandable. **MARIANNE PAYOT**

la fille ou le fils habités par un torrent d'aspirations, celles de la parole et de toutes les formes de modernité. La génération des années 60 vivait les mêmes tourments et reconnaissait chez Anne Hébert la figure à la fois fragile et revendicatrice de celle qui porte le « flambeau ».

Jean Étiier-Blais a longtemps travaillé à nourrir le dossier de cette grande écrivaine auprès des jurys du prix Nobel. En vain, faut-il l'avouer, tout en sachant qu'elle en avait la trempe. J'ignore en combien de langues ses œuvres ont été traduites, mais elle avait la posture et le génie nécessaire pour obtenir cet honneur international, au même titre que les écrivaines canadiennes anglaises qui jouissent de nos jours d'une tribune exceptionnelle.

Robert Giroux

AUDRÉE WILHELMY
Les sangs, roman
Leméac, 2013, 155 p.

Les sept femmes de l'Ogre

Nous connaissons déjà Audrée Wilhelmy par *Ou* et son entrée remarquée dans le monde littéraire, ce roman ayant été finaliste des prix littéraires du Gouverneur général du Canada et nommé pour le Prix des libraires du Québec en 2012. *Les sangs* a été, quant à lui, finaliste du Prix des libraires du Québec. Il est actuellement finaliste du prix France-Québec 2014.

Avec ce dernier opus, Wilhelmy demeure dans le domaine du conte, prenant cette fois appui sur une histoire bien connue, soit celle de la Barbe bleue de Perrault. Or, bien que persistent quelques ressemblances entre les deux écrits (il y a sept femmes aussi dans la vie de Féléor Barthélémy Rü; il met à mort la majorité d'entre elles; il garde des traces de ses victimes, dédiant une pièce de son château à chacune¹ et, enfin, ils jouissent tous deux d'une grande richesse et d'une position sociale élevée, caractéristiques que l'on retrouve d'ailleurs chez tous les ogres de Perrault, de celui du *Petit*

pousser à celui du *Chat botté*, jusqu'à l'ogresse de la *Belle au Bois Dormant*)². Entre Perrault et Wilhelmy, cependant, il y a une différence notable: la majorité des femmes qui entourent Féléor connaissent sa réputation et le choisissent à dessein. Ajoutons également que, dans le cas de Féléor, richesse et position sociale élevée lui assurent l'impunité de ses crimes, comme l'écrit Mercredi:

Le ver laboure la terre qui fait pousser le maïs qui nourrit la poule qui nourrit le renard qui donne la fourrure que le pauvre utilise pour faire le manteau du riche. Personne ne mange le riche. Personne ne mangera jamais Féléor Barthélémy Rü³.

Le roman qui, sur quelques chapitres, prend la forme de journaux intimes, commence par celui de Mercredi Fugère, petite bonne chez les Rü alors que Féléor n'est qu'un adolescent. C'est Mercredi, ou plutôt le goût de son sang que Féléor cueillera sur ses lèvres le jour de l'accident dont elle sera victime, puis la lecture du journal de celle-ci après son décès, qui déclencheront chez l'adolescent le goût du meurtre, avec ceci de fort singulier que ces meurtres seront prémédités par les victimes elles-mêmes et accomplis, pour la plupart, dans le respect de leurs dernières volontés.

Or, si les motivations des femmes sont simples: désir de contrôle et tentative, soit de sauvegarder le sentiment de leur dignité, soit de le retrouver; celles de Féléor sont, pour leur part, obscures et changeantes. Si lorsque germe en lui l'idée de donner la mort, il s'agit avant tout d'un acte de compassion, avec Phélie, toutefois, il y aura changement de *modus operandi*, Féléor prenant cette fois l'initiative d'inclure des éléments dans le tableau de sa mort, éléments à la fois teintés d'un souci esthétique et d'expression de sa volonté propre. De plus il passera, dans ce chapitre, de tueur plutôt impassible à assassin cruel et excité à l'approche du moment attendu.

Soulignons cependant qu'il ne parviendra jamais au crime spontané et alors qu'il semble tendre vers une intériorisation de son rôle, pour s'ancrer dans la réalité et offrir une performance convaincante aux yeux de Phélie, il n'en demeure pas moins soumis à l'image, ne s'exécutant qu'à l'intérieur d'un cadre pensé et défini à l'avance.

Phélie, à ce sujet, se montre perspicace en ayant pleinement conscience du côté théâtral de tout cela et ce, tant pour la victime que pour l'ogre:

Plus il y aura d'impatience dans ses gestes, plus ma mort ressemblera à une vraie mort violente. Pour être que la curiosité de voir ce qu'il y a derrière la peur sera alors assourdie. Je ne crois pas que ce soit possible. Je crois que lorsqu'on rêve trop longtemps le danger et le mal, plus rien, même la vraie violence de la vraie vie, ne peut sembler réel ou grave. C'est la même chose qu'avec l'amour, les espoirs, les peurs. Les choses auxquelles on pense trop deviennent fausses. Leur réalité est cachée derrière l'idée qu'on s'en est faite¹.

Mais revenons aux femmes, à Mercrédi, Constance, Abigaille, Frida-Oum, Phélie, Lorrà et Marie des Cendres, ainsi qu'à ce qui les motive, elles, à vouloir frayer avec leur assassin. Afin de l'expliquer, nous mettrons en relief ce que leurs personnalités ont en commun.

La volonté de contrôle, d'abord, contrôle qui peut être soit celui du corps (tentatives de contrôle des organes par l'ingestion de décoctions de plantes, exercices de résistance à la douleur...), soit le contrôle des événements, voire de leur mort elle-même, soit des deux. Et, en ce qui concerne Frida-Oum, ne nous y trompons pas, choisir de se laisser avachir n'est rien d'autre que cela : chez celui qui n'est plus maître de soi, ne pas se laver et refuser d'obéir aux règles de l'étiquette est encore un dernier contrôle exercé.

Puis, le souci de la dignité, laquelle est liée à cette volonté de maîtrise d'elles-mêmes et de leur destin, les femmes étant ici obsédées par leurs failles et cherchant, entre autres, par l'imagination, le mensonge ou la ténacité le moyen de pallier les écueils de leur vie. Quant à leur désir de mourir, il n'est que désir de mourir dans cette dignité-là, prises qu'elles sont dans la peur de voir leur beauté décliner, de sombrer dans la démence ou encore, pour certaines, de finir comme elles ont vécu, c'est-à-dire en étant, selon elles, moins bien que d'autres à cause de leur pauvreté. Abigaille écrira, en faisant référence aux belles dames :

Même dans des vêtements de misère, vous auriez l'air plus riche que moi dans les robes sur mesure que Fédor me fait faire. Ce n'est pas que je ne suis pas belle, c'est que je suis née pauvre. [...] C'est quelque chose dans les yeux et dans la façon de regarder les autres².

Cela dit, outre son histoire, le roman a une structure intéressante : une notice, qui présente chacune des femmes, est suivie de leur journal, puis des perceptions de l'Ogre à

leur sujet. Cette forme colle tout à fait à l'œuvre puisqu'elle nous garde dans la représentation : aussi neutre que l'est, au théâtre, la présentation des personnages, suivie de la vision d'un acteur, d'une part, et d'un acteur/spectateur, de l'autre.

En ce qui concerne les thèmes à présent, celui de la sexualité liée à une curiosité morbide est abordé, entre autres, lorsque Mercrédi, captivée par les écrits de Sade ayant la pendaison pour sujet, note :

Je comprends ce qui est écrit, ça ne choque pas mes idées sur le corps et je comprends de quelle manière l'affluence du sang vers le sexe, quand la gorge est sentée peut contribuer à la jouissance³.

C'est d'ailleurs ainsi, prise par Fédor et étranglée, qu'elle décrira sa fin idéale. Il s'agit en fait d'un thème cher à Wilhelm, lequel était déjà présent dans *Otr*, par exemple lorsque le narrateur raconte l'aboutissement de la demande de Noé au précheur Lo de lui tenir la tête sous l'eau, parce que cela l'« intrigue ce que ça fait [que] de perdre le souffle »⁴ :

Il suffirait de la garder sous l'eau quelques secondes de plus, quelques secondes de trop... mais chaque fois il la laisse respirer, et quand elle est réellement épuisée, il la sort de la baignoire, la couche directement sur le sol et il la prend⁵.

En terminant, et même si cela n'enlève rien à l'originalité de l'œuvre, nous ne pouvons passer sous silence l'importance que Fédor accorde aux odeurs, ce qui n'est pas sans nous rappeler le Jean-Baptiste Grenouille de Suskind⁶ :

Nathalie Warren

1. A la différence près que, tandis que la Barbe bleue gante les corps, Fédor fait collection de souvenirs : ballerines, corsés, etc.

2. Ogr, (s.d.). Dans Wikipedia. Récup. le 5 avril 2014 à l'adresse : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ogr>.

3. Wilhelm, André. *Les sangs*. Montréal, Leméac, 2013, p. 15.

4. *Ibid.*, p. 101.

5. *Ibid.*, p. 65.

6. *Ibid.*, p. 23.

7. Wilhelm, A. O., Montréal, Leméac, 2011, p. 71.

8. *Ibid.*, p. 73.

9. Suskind, Patrick. *Le parfum*. Paris, Éditions Fayard, 1985.

AUDRÉE WILHELMY

Attraction fatale

Il était une fois une fillette allongée sur un canapé devant un téléviseur grésillant. Le regard curieux, hésitant, perturbé, l'enfant observait avec fascination un homme violent à la barbe bleuâtre. Vingt ans plus tard, ce choc l'habite encore, au point de lui avoir inspiré un cruel roman en sept actes. Sept actes, comme autant d'interdits franchis. Sept actes, comme autant de corps sacrifiés à l'autel de la perversion et des fantasmes. Sept actes, comme autant de coups de poing dans le plexus.

Par Dominique Lemieux

Le parcours d'Audrée Wilhelmy, trentenaire à la voix vive, allumée, chargée de cours en littérature à l'Université de Sherbrooke, tient du conte de fées. C'est pourtant du côté sombre des contes populaires que l'écrivaine nous entraîne avec *Les sangs*, deuxième pépite après *Oss* qui lui avait valu des nominations au Prix des libraires du Québec et au Prix de Gouverneur général. Une foi de plus, elle brode un récit tout en nuances (de sang) où violence et passion se côtoient.

Audrée Wilhelmy ne pensait certainement pas que le visionnement du conte *Barbe bleue* durant l'émission jeunesse *Iniminimagimo*, diffusée à la fin des années 80, l'amènerait à revisiter, une fois adulte, cet univers sordide. Plus qu'une simple relecture, *Les sangs* déconstruit le classique de Charles Perrault pour lui insuffler une touche actuelle et scabreuse. En résulte un portrait provocant qui confronte le lecteur à ses propres pulsions inavouées et à ses parts d'ombre. « Pour moi, *Barbe bleue* est un point de départ. C'est un élément qui a marqué mon imaginaire d'enfant. Cette histoire remplie d'une violence inouïe était dérangeante, mais, en même temps, elle me captivait. Il y avait une forme d'attraction-répulsion. C'est ce qui m'a ramenée vers ce texte. »

Place aux femmes

Les femmes prennent ici sept visages : Mercredi, une adolescente à l'imagination fertile; Constance, une botaniste aux expériences risquées; Abigaëlle, une danseuse étoile rompue à son art; Frida, une bourgeoise obèse et déprimée; Phélie, une rude qui impose ses conditions; Lötta, une beauté rousse tourmentée; et Marie, une domestique résignée. À tour de rôle, elles s'invitent dans l'univers de ce *Barbe bleue* remanié, qui prend le nom de Féléor Barthélémy Rü. Elles attendent la mort, la planifient, le décrivent, l'espèrent.

Alors que les assassinées étaient reléguées à l'arrière-plan dans la version de Perrault, les voilà maintenant vivantes, engagées, assurées. C'est l'ogre qui s'efface, soumis aux volontés des femmes à qui il laisse toute la place. Les



questions se multiplient : et si l'ogre n'était pas aussi odieux qu'on le prétend? Et si les femmes étaient les plus perturbées?

Ces interrogations ont marqué la démarche d'écriture d'Audrée Wilhelmy : « Je voulais pousser plus loin l'idée de la non-victimisation de la femme. Il était important pour moi de mettre en scène des personnages qui choisissent la situation dans laquelle ils se trouvent et de confronter le lecteur à une réalité qui n'est pas celle que l'on entend traditionnellement. À mes yeux, les personnages féminins ont pratiquement un contrôle total, parce que Féléor respecte toujours leur volonté. Ce renversement m'intéressait. »

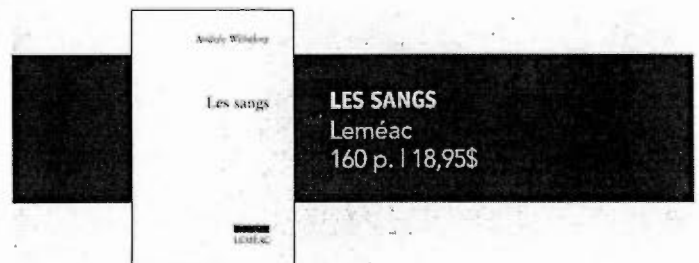
Les sens en alerte

L'aventure triture les sens du lecteur-voyeur. Wilhelmy le balance entre raison et pulsion. La violence, elle, retentit d'une page à l'autre, les tabous ne sont aucunement épargnés. Difficile, parfois, d'imaginer la lumineuse écrivaine s'aventurer dans ces avenues : « Quand le sujet devient trop émotif, je travaille beaucoup le texte. En me concentrant sur la forme et sur l'effet sur le lecteur, ça devient un jeu. Comme écrivaine, l'aspect horrible disparaît derrière le travail technique. Sinon, ma directrice de thèse, Martine Delvaux, et mon directeur littéraire, Pascal Brissette, m'ont beaucoup aidée. Ils m'ont fait réaliser que je me cachais derrière mes personnages et que je devais dépasser cette frontière. »

La parution de l'ouvrage l'intimidait également : « Le principal questionnement

touchait surtout la perception qu'auraient les gens qui me connaissent. J'ai donc dit à mes proches : "Je ne l'ai pas écrit pour vous." » Et les autres? « L'objectif était de permettre aux lecteurs d'avoir une lecture cérébrale de la chose, mais aussi une physique, et que ces deux lectures soient contradictoires. Je voulais leur transmettre ce sentiment d'attraction-répulsion, leur dévoiler cette part plus sombre que nous avons tous, les confronter à leurs propres pulsions et à leur propre fascination du sujet. »

Audrée Wilhelmy aura consacré trois ans à temps plein à la rédaction de ce bloc de 160 pages. Au-delà d'un trouble baigné de plaisir, on se prend au jeu, piégé dans les mailles d'un récit ensorcelant. À la fin, on a la certitude qu'une écrivaine est née. On vous le disait : ça ressemble plus à un conte de fées qu'à une histoire cruelle.





MANIPULATIONS MENTALES

Audrée Wilhelmy dédie son deuxième roman à ceux qui lui ont « donné du croquant ». Or, *Les sangs* a du croquant à s'en casser les dents. Rarement a-t-on vu un auteur d'ici neutraliser à ce point son réflexe d'inhibition et oser un tel dénuement. Ajoutez à cela un style luxuriant porté par une écriture cinglante, un capiteux parfum de décadence, une pointe de cruauté, et vous avez là une curiosité littéraire dans sa plus parfaite incarnation.

Variation sur le thème de Barbe-Bleue, *Les sangs* réunit les confessions des sept partenaires successives de Féléor Barthélémy Rü, riche héritier friand de chair fraîche — de préférence mutilée et crue —, dont le plus grand plaisir, outre l'exploration de la « géographie génitale » de ses femmes, est d'assister à leur dernier soupir. Ses victimes (épouses ou amantes) sont plus que consentantes : elles participent de plein gré à leur mise à mort, subjuguées par une conception de l'amour charnel pour le moins exacerbée.

Féléor, qui a besoin de se voir en personnage plus grand que nature, est trop heureux d'être appelé affectueusement l'Ogre et d'être « un conte à lui tout

seul ». En fait, il ne peut exister que « dans les mots de quelqu'un d'autre » et c'est pourquoi il conserve, dans les combles de son manoir, les journaux intimes de ses victimes, qu'il commente avec une humilité pleine d'amertume. Audrée Wilhelmy a bien compris que, dans les relations de domination, celui qui croit avoir le dessus est toujours celui qui, au fond, est le plus soumis.

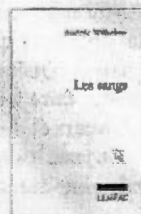
Le second roman d'Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, est un exploit en soi : un récit aussi sinueux que les circonvolutions cérébrales, qui prend néanmoins soin de ne jamais larguer le lecteur et de le garder constamment diverti. Il est inspiré du fameux projet MK-Ultra, dans le cadre duquel un psychiatre de l'Université McGill effectua, pour le compte de la CIA, des expériences de manipulations mentales à l'insu de ses patients — expériences dont les premiers essais auraient eu lieu dans la ville italienne de Bologne, durant la Deuxième Guerre mondiale.

L'action a pour cadre Ravenscrag, la plus monumentale des demeures ornant le flanc du mont Royal, qui fut transformée, dans les années 1940, en institut psychiatrique. C'est là que règne le

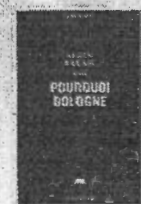
sinistre Dr Cameron, qui fait subir à ses cobayes — dont le narrateur — une panoplie de traitements barbares à base de LSD et d'électrochocs, dans le but d'effacer la mémoire de l'individu pour reprogrammer sa personnalité.

« Si les services secrets accédaient à mes pensées, m'en rendrais-je compte ? » se demande le narrateur, évoquant au passage non seulement *Le candidat mandchou*, mais aussi Edgar Allan Poe, Philip K. Dick et Umberto Eco — tous auteurs qui ont exploré les « thèmes classiques du paranoïaque ». Sauf qu'ici la conspiration semble bien réelle et le plongera en eaux aussi profondes que troubles.

Le témoignage d'une autre patiente du Dr Cameron, en épilogue, nous exhorte à « prendre conscience des histoires qu'on essaie de nous raconter pour nous déprogrammer » et donne au roman toute sa portée. Car ne sommes-nous pas, dès l'enfance, soumis à ce grand lavage de cerveau qu'est l'éducation, pour ensuite être dupes du discours dominant qui tient les masses en sujétion ? Cette question, tout comme le titre du roman d'Alain Farah, se passe de point d'interrogation. M.D.



Les sangs, par Audrée Wilhelmy, Leméac, 158 p., 18,95 \$.



Pourquoi Bologne, par Alain Farah, Le Quartanier, 214 p., 22,95 \$.